Beatrice Panebianco Cecilia Pisoni
Loretta Reggiani Marcello Malpensa

Testi e scenari essenziale

1

Letteratura, cultura, arti

Dalle origini a Boccaccio

a Umberto Tasca
con gratitudine

VISIT…

Copyright © 2009, 2010 Zanichelli editore S.p.A., Bologna [7629der]

I diritti di elaborazione in qualsiasi forma o opera, di memorizzazione anche digitale su supporti di qualsiasi tipo (inclusi magnetici e ottici), di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), i diritti di noleggio, di prestito e di traduzione sono riservati per tutti i paesi. L'acquisto della presente copia dell'opera non implica il trasferimento dei suddetti diritti né li esaurisce.

Le fotocopie per uso personale (cioè privato e individuale, con esclusione quindi di strumenti di uso collettivo) possono essere effettuate, nei limiti del 15% di ciascun volume, dietro pagamento alla S.I.A.E del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Tali fotocopie possono essere effettuate negli esercizi commerciali convenzionati S.I.A.E. o con altre modalità indicate da S.I.A.E.

Per le riproduzioni ad uso non personale (ad esempio: professionale, economico, commerciale, strumenti di studio collettivi, come dispense e simili) l'editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre un numero di pagine non superiore al 15% delle pagine del presente volume. Le richieste per tale tipo di riproduzione vanno inoltrate a

Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione
delle Opere dell'ingegno (AIDRO)
Corso di Porta Romana, n. 108
20122 Milano
e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

L'editore, per quanto di propria spettanza, considera rare le opere fuori del proprio catalogo editoriale, consultabile al sito www.zanichelli.it/f_catalog.html.
La fotocopia dei soli esemplari esistenti nelle biblioteche di tali opere è consentita, oltre il limite del 15%, non essendo concorrenziale all'opera. Non possono considerarsi rare le opere di cui esiste, nel catalogo dell'editore, una successiva edizione, le opere presenti in cataloghi di altri editori o le opere antologiche. Nei contratti di cessione è esclusa, per biblioteche, istituti di istruzione, musei ed archivi, la facoltà di cui all'art. 71 - ter legge diritto d'autore. Maggiori informazioni sul nostro sito: www.zanichelli.it/fotocopie/

Realizzazione editoriale:
– Redazione: Sandro Invidia, studio GradoZero
– Coordinamento redazionale per l'edizione essenziale: Marinella Lombardi
– Organizzazione del materiale redazionale: Antonella Avventuroso
– Segreteria di redazione: Claudia Patella
– Revisione redazionale e Indici analitici: Davide Piretti
– Rilettura critica ed editing: Martina Melis
– Rilettura critica di Dante autore: Mauro Reali
– Progetto grafico: Chialab, Bologna (con adattamenti a cura di sNeid&Lumi)
– Impaginazione: studio GradoZero
– Ricerca iconografica: Simona Seminara, Maria Giulia Pasi
– Composizione: Belle Arti

Contributi:
– Alla stesura dei contenuti del presente volume hanno collaborato: Mauro Biagiotti, Simona Seminara, Diletta Barone, Giuliana Fugazzotto (musica), Michele Tosi (arte e cinema), Maria Giulia Pasi (arte), Noemi Nonni, Martina Melis

Copertina:
– Progetto grafico: Miguel Sal & C., Bologna
– Realizzazione: Roberto Marchetti
– Immagini di copertina: Artwork Miguel Sal & C., Bologna
In copertina versi da **Francesco Petrarca**, ***Canzoniere***, CXXVI, vv. 1-13

Prima edizione: 2009
Edizione essenziale: gennaio 2010

Ristampa:

5 4 3 2 1 2010 2011 2012 2013 2014

L'impegno a mantenere invariato il contenuto di questo volume per un quinquennio (art. 5 legge n. 169/2008) è comunicato nel catalogo Zanichelli, disponibile anche online sul sito www.zanichelli.it, ai sensi del DM 41 dell'8 aprile 2009, All. 1/B.

File per diversamente abili
L'editore mette a disposizione degli studenti non vedenti, ipovedenti, disabili motori o con disturbi specifici di apprendimento i file pdf in cui sono memorizzate le pagine di questo libro. Il formato del file permette l'ingrandimento dei caratteri del testo e la lettura mediante software screen reader. Le informazioni su come ottenere i file sono sul sito www.zanichelli.it/diversamenteabili

Suggerimenti e segnalazione degli errori
Realizzare un libro è un'operazione complessa, che richiede numerosi controlli: sul testo, sulle immagini e sulle relazioni che si stabiliscono tra essi. L'esperienza suggerisce che è praticamente impossibile pubblicare un libro privo di errori. Saremo quindi grati ai lettori che vorranno segnalarceli. Per segnalazioni o suggerimenti relativi a questo libro scrivere al seguente indirizzo indicando il nome e il luogo della scuola:

Zanichelli editore S.p.A.
Via Irnerio 34
40126 Bologna
fax: 051 293298
e-mail: lineadue@zanichelli.it
sito web: www.zanichelli.it

Zanichelli editore S.p.A. opera con sistema qualità
certificato CertiCarGraf n. 477
secondo la norma UNI EN ISO 9001:2000

Stampa: Grafica Ragno
Via Lombardia 25, 40064 Tolara di Sotto, Ozzano Emilia (Bologna)
per conto di Zanichelli editore S.p.A.
Via Irnerio 34, 40126 Bologna

Beatrice Panebianco Cecilia Pisoni
Loretta Reggiani Marcello Malpensa

Testi e scenari essenziale

1

Letteratura, cultura, arti

Dalle origini a Boccaccio

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque,
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udïenza insieme
a le dolenti mie parole extreme.

da Francesco Petrarca, *Canzoniere*, CXXVI, vv. 1-13

ZANICHELLI

Il Medioevo: dalle origini all'età comunale

Contesto

IL MEDIOEVO: DALLE ORIGINI ALL'ETÀ COMUNALE (V-XIII SECOLO) 3
- Regresso o progresso? 3
- Alto Medioevo (476-1000) 3
- Basso Medioevo (1000-1492) 4
- Le forme dell'arte 4

STORIA E SOCIETÀ 5

I problemi 5
- Le "invasioni" barbariche 6
- I primi ordini monastici 6
- L'impero di Carlo Magno 6

Approfondimenti. Dal politeismo al Cristianesimo 7
- La società feudale 8
- Un'organizzazione sociale gerarchica 8

T1 *I tre ordini della società* 9

Approfondimenti. Europa cristiana e Oriente islamico 10
- L'età dei comuni 12
- Le Arti delle professioni e dei mestieri 12

Approfondimenti. Guelfi e ghibellini 13

T2 *Le discordie tra Cerchi e Donati a Firenze* 14

La voce del critico. La nascita dell'idea d'Europa 17

IDEOLOGIA E CULTURA - ALTO MEDIOEVO 18

I mutamenti culturali 18
- La visione trascendente dell'uomo medioevale 18

T3 *Il cammino verso Dio* 19

I soggetti e i luoghi della cultura 23
- L'intellettuale "chierico" 23

Approfondimenti. Il decalogo della cavalleria 24

LETTERATURA - ALTO MEDIOEVO 25

La letteratura latino-medioevale 25
- Il recupero della classicità 25

Approfondimenti. L'origine del termine "classico" 26
- La concezione allegorica dell'arte 28
- La concezione simbolica dell'universo 29

T4 *Il viaggio di san Brendano* 30

T5 *Il serpente* 34

Le pagine da 3 a 59 su http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

Le pagine da 3 a 59 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

Ideologia e cultura - Basso Medioevo 36

I mutamenti culturali 36
I movimenti ereticali e l'Inquisizione 36
Gli ordini mendicanti 37
La Scolastica di Tommaso d'Aquino 37

I soggetti e i luoghi della cultura 38
Le scuole cittadine e le università 38
La corte di Federico II 39
Approfondimenti. Una civiltà senza libri 40

Letteratura - Basso Medioevo 41

Estetica medioevale e nascita delle lingue romanze 41
La gerarchia degli stili 41
Le lingue romanze 41
Approfondimenti. Le origini della nostra lingua: parole e numeri 42
T6 *I primi documenti in volgare* 43

Francia e Italia 44
L'egemonia della letteratura francese 44
La produzione letteraria in Italia 45
Dante, padre della lingua e della letteratura italiana 45

I generi letterari 47
L'altra faccia del Medioevo: musica profana e canti goliardici 47
T7 *Decalogo dell'amor cortese* 48
Approfondimenti. La corte medioevale e la cortesia 50
Approfondimenti. La corte medioevale e la gentilezza 51
T8 *Il canto dei bevitori* 52

Forme dell'arte 54

Arti figurative 54
Dall'arte paleocristiana all'arte gotica 54

Musica 57
Il canto gregoriano 57
VERIFICA 58

Generi letterari

L'EPICA, LA LIRICA, LA PROSA, IL TEATRO 61

L'epica francese, spagnola e nordica 63
Dall'epica classica all'epica medioevale 63
La caratterizzazione dei personaggi epici 63
Le tecniche narrative e lo stile formulare 63
La Francia e le *chansons de geste* 64
L'epica franco-italiana 65
I cantari di Spagna 65
Consigli di lettura 65

La *Canzone di Orlando* 66
T9 *La morte di Orlando* 67

Forme dell'arte 70

Arti figurative 70
Lo scontro di Roncisvalle 70
L'epica anglosassone e germanica 71

La *Canzone dei Nibelunghi* 72
T10 *La morte di Sigfrido* 73

Musica 78
Richard Wagner, *Sigfrido* 78
Approfondimenti. I cavalieri: eroi dell'epica medioevale 79

Il romanzo cortese cavalleresco 80
Dagli eroi della classicità a re Artù 80
Ideali cortesi e culto dell'amore 80
Dal romanzo cortese al romanzo allegorico 81
I volgarizzamenti franco-italiani 81
Approfondimenti. Le origini del termine "romanzo" 81
La voce del critico. Il cavaliere e il culto dell'amor cortese 82

Goffredo di Strasburgo 83
T11 *Il filtro d'amore* 84

Chrétien de Troyes 89
T12 *Ginevra e Lancillotto* 90
T13 *La processione del santo Graal* 93
Approfondimenti. Il Graal e l'immaginario letterario 97

La lirica medioevale 98
La lirica provenzale: trovatori e giullari 98
La lirica d'arte in Italia 99
Il *Minnesang* in Germania 99
Approfondimenti.
Le forme metriche e i temi di trovatori e *Minnesänger* 100
La canzone 100
Sordello da Goito, *Compianto per la morte di Ser Blacatz* 100
La sestina 101
Arnaut Daniel, *Il fermo desìo che nel cuore mi penetra* 101
Alba, pastorella e generi minori 101

Guglielmo d'Aquitania 102
T14 *Nella dolcezza della primavera* 102

Jaufré Rudel 104
T15 *Amore di terra lontana* 104

Bernart de Ventadorn 106
T16 *Canzone della lodoletta* 107
Approfondimenti.
La figura del trovatore "romantico" 109
Giovanni Berchet, *Il trovatore* 109

Raimbaut de Vaqueiras 110
T17 *Donna, tanto v'ho pregata* 111

Colin Muset 114
T18 *La richiesta del giullare* 114

Wolfram von Eschenbach 116
T19 *Canto d'amore* 116

A1

La poesia della Scuola siciliana 118
La poesia d'amore in volgare 118
I poeti siciliani 118
Le rime "siciliane" e la tradizione poetica italiana 118
Le forme metriche 118
Approfondimenti. I poeti della corte di Federico II 119

Giacomo da Lentini 120
T20 *Amore è un desìo che ven da core* 121
Approfondimenti.
La tenzone sulla natura dell'amore 122
Iacopo Mostacci, *Sollicitando un poco meo savere* 123
Pier della Vigna, *Però ch'amore no si pò vedere* 123

Stefano Protonotaro 124
T21 *Pir meu cori alligrari* 124

Cielo d'Alcamo 127
T22 *Rosa fresca aulentissima* 127
La voce del critico. L'originalità della Scuola siciliana 131

Dalla lirica siculo-toscana al «dolce stil novo» 132
La poesia cortese toscana 132
Guittone e gli altri poeti siculo-toscani 132
La poesia d'amore dello Stilnovo 132
Scuola poetica o sodalizio? 133
Approfondimenti.
Il dibattito toscano-stilnovista 134
Bonagiunta Orbicciani, *Voi, ch'avete mutata la mainera* 134
Dante Alighieri, *Purgatorio*, XXIV e *Purgatorio*, XXVI 135

Guittone d'Arezzo 136
T23 *Tuttor ch'eo dirò «gioi'», gioiva cosa* 137
T24 *Ahi lasso! or è stagion de doler tanto* 138
Approfondimenti. La battaglia di Montaperti e Farinata degli Uberti 142

Guido Guinizzelli 143
T25 *Al cor gentil rempaira sempre amore* 144
T26 *Io voglio del ver la mia donna laudare* 148
T27 *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* 149

Guido Cavalcanti 150
Approfondimenti. Guido Cavalcanti e la voce dei contemporanei 151
T28 *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* 152
T29 *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* 153
T30 *Perch'i' no spero di tornar giammai* 154
T31 *In un boschetto trova' pasturella* 156

La lirica comico-realistica: area toscana 158
La parodia dello Stilnovo e lo stile "basso" 158
Le voci poetiche 158

Rustico Filippi 159
T32 *Oi dolce mio marito Aldobrandino* 160

Cecco Angiolieri 161
T33 *S'i' fosse fuoco, arderei 'l mondo* 162
T34 *Tre cose solamento m'ènno in grado* 164
T35 *Dante Alleghier, s'i' so' buon begolardo* 165

La poesia lirico-religiosa: area umbra 166
Approfondimenti. La lauda 166
Francesco d'Assisi 167
T36 *Cantico delle creature* 168
Jacopone da Todi 170
T37 *O papa Bonifazio, molt'hai iocato al monno* 172
Approfondimenti.
L'invettiva contro i papi: da Jacopone a Dante 176
Dante Alighieri, *I papi simoniaci* 176

La poesia didattico-allegorica 178
L'intento esemplare della letteratura didattica 178
T38 *Proverbi contro le donne* 179
Giacomino da Verona 181
T39 *Il pozzo infernale e i diavoli* 182
Approfondimenti.
L'Inferno e di diavoli, tra dottrina e immaginazione medioevale 184
Navigazione di san Brendano 184
Dante Alighieri, *Inferno*, XXXIV 185
Brunetto Latini 186
T40 *Gli insegnamenti di Cortesia* 187

La trattatistica 190
La prosa nel Duecento: volgarizzamenti, studi di retorica e trattati 190
La retorica per gli usi della vita comunale 190
I trattati morali e scientifici 191
Brunetto Latini 192
T41 *Che cos'è la retorica* 193
Approfondimenti. La retorica nel tempo 196

La cronaca storica e di viaggio 198
La cronaca nel Duecento 198
Le cronache di viaggio 199
Marco Polo 200
T42 *Religione, palazzo e moneta del Gran Khan* 201
Approfondimenti.
Il fascino dell'Oriente e le interpretazioni del *Milione* 204
Franz Kafka, *Un messaggio dell'imperatore* 204
Italo Calvino, *Gli scacchi* 205

Le forme della narrazione breve: il *Novellino* 206
Le origini della novella 206
La novella italiana: il *Novellino* 207
T43 «*Uno medico di Tolosa*» (XLIX) e la «*Novella che non venia meno*» (LXXXIX) 208
T44 *Narciso alla fonte* (XLVI) 210
T45 *Il Sultano e il ricco giudeo* (LXXIII) 211
T46 *Una novella d'amore* (XCIX) 212

Le origini del teatro medioevale: i *Misteri* e la lauda drammatica 214
La decadenza del teatro romano 214
Il dramma liturgico 214
Dalla lauda lirica alla lauda drammatica 215

T47 *La colpa di Adamo ed Eva* 216

Jacopone da Todi 220
T48 *Donna de Paradiso* 221

Il teatro comico 226
Dai Saturnali al Carnevale 226
Approfondimenti.
La nascita del giullare 228
Dario Fo, *La nascita del giullare* 228
T49 *Detto del gatto lupesco* 231
VERIFICA 236

Ritratto d'autore
DANTE ALIGHIERI 239

La vita e le opere 240
La giovinezza 240
Firenze e l'impegno politico 240
Gli anni dell'esilio 241
Approfondimenti.
Franco Sacchetti: aneddoti su Dante 242
Franco Sacchetti, *Novella CXIV* 242
Approfondimenti.
Giovanni Boccaccio: ritratto di Dante 244
Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* 244

Vita nuova 245
La struttura e i temi dell'opera 245
L'amore: dalla *Vita nuova* alla *Commedia* 245
T50 *L'innamoramento: A ciascun'alma presa* 247
T51 *Le donne dello schermo* 251
T52 *Donne ch'avete intelletto d'amore* 253
T53 *Tanto gentile e tanto onesta pare* 257

Le *Rime* 259
T54 *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* 260
T55 *Dante a Forese: Chi udisse tossir la malfatata* 261
T56 *Così nel mio parlar voglio esser aspro* 262
Approfondimenti.
La donna-angelo: le allegorie moderne e l'espressionismo di Montale 266
Eugenio Montale, *Il sogno del prigioniero* 267

Convivio 268
Il progetto, i destinatari e lo scopo dell'opera 268
I trattato: il banchetto del sapere disinteressato 268
II trattato: metodo di interpretazione dei testi 268
III trattato: filosofia e amore per la verità 269
IV trattato: nobiltà e giustizia 269
La prosa argomentativa 269
T57 *Il pane del sapere* 270
T58 *I quattro significati dei testi scritti* 274

De vulgari eloquentia 276
Il progetto, i destinatari e i temi dell'opera 276
Primo libro 276

Secondo libro 276
L'importanza dell'opera tra storia della lingua e storia letteraria 277
T59 *Il volgare ideale* 278

De monarchia 281
La struttura e i temi dell'opera 281
Politica e morale dalla *Monarchia* alla *Commedia* 281
T60 *Imperatore e pontefice* 282

Epistulae e altre opere 284
Struttura e contenuto delle *Epistulae* 284
Egloghe 284
Dibattito intorno all'acqua e alla terra 284
Approfondimenti
Lettera di Dante a un amico fiorentino e rifiuto dell'amnistia 285
Dante Alighieri, *A un amico fiorentino* 285
T61 *Lettera a Cangrande* 286

Divina Commedia 289
Il titolo, il genere e la struttura del poema 289
Approfondimenti. Lo stile, la lingua, la metrica della *Commedia* 290
La tradizione del viaggio nell'oltretomba 291
I principi di poetica 291
T62 *I proemi* 292
La struttura della *Commedia* e il percorso ascensionale 295
Allegoria e interpretazione «figurale» 296
Dimensione politica e concezione provvidenziale della storia 297
L'autore, il pubblico, la critica. Il giudizio su Dante nelle diverse epoche 299
VERIFICA 301

TEMI

Tema 1 **La figura femminile e i moti dell'animo** 303
La donna nella società e nella cultura 303
L'amore nelle corti medioevali 304
Amore spirituale e idealizzazione della donna 305
Approfondimenti. Il motivo della lontananza: Jaufré Rudel e Guido Cavalcanti 307
Pregiudizio misogino e modello cristiano 308
Approfondimenti. Schermaglie d'amore: Guido Cavalcanti, Cielo d'Alcamo e Raimbaut de Vaqueiras 309
VERIFICA 312

Tema 2 **Le immagini del mondo** 313
La mentalità dell'uomo medioevale 313
La visione del creato: Giacomino da Verona, san Francesco 314
Approfondimenti. Il *Cantico delle creature*: celebrazione visiva e litania musicale 315
Spazio e natura nella *Commedia* di Dante 316
Viaggiatori: il mercante, il cittadino, il giullare 316
VERIFICA 318

Tema 3 **Le dinamiche sociali** 319
Apogeo e crisi del cavaliere 319
L'epopea del cavaliere medioevale 320
La voce del critico. Il peccato di Perceval 321
L'occhio dell'altro: l'Islam e il movimento crociato 322
VERIFICA 324

Le pagine da 303 a 324 su **http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/**

A1

Invito alla lettura

Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente* 325
Testo di invito. *Carlo Magno e la rivista dei paladini* 326
Attività 329
Scheda di lettura 330

Invito alla lettura

Umberto Eco, *Il nome della rosa* 334
Testo di invito. *Il frate investigatore* 335

Forme dell'arte 339

Cinema 339
Attività 340
Scheda di lettura 340

VERSO L'ESAME 345

Relazione-ricerca pluridisciplinare. «L'erosimo e la fedeltà del cavaliere nell'epica medioevale» 345
Saggio breve. «Il mistero del Graal» 348
Saggio breve. «Religioni e tolleranza attraverso i tempi e le culture» 350
Saggio breve. «La questione della lingua» 354
Saggio breve. «Dalle *Rime* alla *Commedia*: stile e materia trattata» 356
Articolo di giornale. «Trovatori, giullari, goliardi» 357
Analisi del testo. Jaufré Rudel, *Canzone dell'amore di lontano* 359
Analisi del testo. Cino da Pistoia, *Vedete, donne, bella creatura* 361
Analisi del testo. Bonvesin de la Riva, *Le cinquanta buone maniere a tavola* 362
Tema. Raccontarsi da sé: l'autobiografia 364

Il Medioevo: dall'età tardomedioevale al preumanesimo

Contesto

IL MEDIOEVO: DALL'ETÀ TARDOMEDIOEVALE AL PREUMANESIMO 367

STORIA E SOCIETÀ 369

I problemi 369
- L'autunno del Medioevo 369
- Il declino dei poteri universali 369
- Le prime monarchie nazionali 370

T1 *Porre fine alla cattività avignonese* 371

L'Italia dai Comuni alle Signorie 372

La crisi del Trecento 372

T2 *Il fallimento dei Bardi-Peruzzi* 376

Approfondimenti. Il mercante italiano e la cultura 378

IDEOLOGIA E CULTURA 379

I mutamenti culturali 379
- Ruggero Bacone: il metodo delle scienze 379
- Marsilio da Padova: lo Stato laico 379
- Gli scrittori preumanisti 379

T3 *Legittimità della legge e volontà popolare* 380

LETTERATURA 382

I generi letterari 382
- La lirica e la modernità di Francesco Petrarca 382
- I lirici minori del Trecento e il petrarchismo 382
- La novella e la poetica innovativa di Boccaccio 383
- Altri autori di novelle del Trecento 383
- Altri generi in prosa 383

T4 *Dalla poetica medioevale al preumanesimo* 384

FORME DELL'ARTE 386

Arti figurative 386
- Gli sviluppi del gotico 386

Musica 388
- *L'Ars Nova* 388

VERIFICA 390

Le pagine da 367 a 391 su http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

A 2

Generi letterari

POESIA E PROSA 393

La poesia tardo stilnovista e didattico-allegorica 395
La poesia tardo stilnovista 395
La poesia didattico-allegorica 396
Antonio Pucci 397
T5 *Tu mi vendesti per pollastra* 398

La poesia popolareggiante 399
La tecnica polifonica dell'*Ars Nova* 399
Franco Sacchetti 400
T6 *Passando con pensier per un boschetto* 401
T7 *O vaghe montanine pasturelle* 403

La novella in Europa 405
Il panorama novellistico in Europa 405
La novellistica italiana dopo Boccaccio 405
Geoffrey Chaucer 406
T8 *Qui comincia il Libro dei Racconti di Canterbury* 408
T9 *La comare di Bath* 411
Approfondimenti. L'attualità di Chaucer 413
Franco Sacchetti 414
T10 *Lapaccio a letto con il morto* 416

La narrazione breve tra *exemplum* e aneddoto 420
I caratteri della prosa religiosa 420
Jacopo Passavanti 421
T11 *Il cavallo demonio* 422
I *Fioretti di san Francesco* 424
T12 *San Francesco e il lupo di Gubbio* 424
T13 *La perfetta letizia* 428

La cronaca storica 430
La cronaca cittadina nel Trecento 430
Anonimo romano 431
T14 *L'uccisione di Cola di Rienzo* 432
Approfondimenti. Dalla storia alla letteratura 435
VERIFICA 436

Ritratto d'autore

FRANCESCO PETRARCA 439

La vita e le opere 440
La giovinezza 440
La carriera ecclesiastica e i viaggi in Europa 440
Le prime opere poetiche e l'incoronazione 440
L'attività politico-diplomatica 441
La vecchiaia ad Arquà 441
La voce del critico. Un ritratto spirituale e intellettuale di Petrarca 442

Le opere in latino 443
Un intellettuale tra Medioevo e Umanesimo 443
Approfondimenti. Mecenate e mecenatismo 443
La produzione latina in versi 444
La produzione latina in prosa 445
Approfondimenti. Filologia e classicità 445
Approfondimenti. L'autobiografia letteraria 447
T15 *L'"ozio" letterario* 448
T16 *L'amore per Laura: anima e corpo* 450
Approfondimenti. Il primato della filosofia morale 453
Le opere in volgare 454
I *Trionfi* 454
Il *Canzoniere* 454
T17 *La morte di Laura* 455
T18 *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (CXXVIII) 458
Approfondimenti.
La canzone civile italiana 462
Dante e Petrarca 463
VERIFICA 466

Incontro con l'opera
CANZONIERE 467
Ideologia, poetica e stile del *Canzoniere* 468
La modernità del *Canzoniere* 468
Lo stile: armonia e ricomposizione del dissidio 469
Approfondimenti. La metrica del *Canzoniere* 470
T19 *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (I)* 471
La voce del critico. La modernità di Petrarca 473
I temi del *Canzoniere* 474
Dalla donna-angelo alla bellezza profana di Laura 474
Le contraddizioni irrisolte 474
La voce del critico. Laura tra mito e simbolo 475
T20 *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* (III) 476
T21 *Movesi il vecchierel canuto et biancho* (XVI) 477
Approfondimenti. Dante e Petrarca: pellegrinaggio di fede e pellegrinaggio d'amore 478
T22 *Solo et pensoso i più deserti campi* (XXXV) 479
T23 *Benedetto sia 'giorno e 'l mese e l'anno* (LXI) 480
T24 *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (XC) 481
T25 *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI) 482
T26 *In qual parte del ciel, in quale idea* (CLIX) 485
T27 *O cameretta, che già fosti un porto* (CCXXXIV) 486
T28 *La vita fugge et non s'arresta una hora* (CCLXXII) 487
T29 *Zephiro torna e 'l bel tempo rimena* (CCCX) 488
Approfondimenti. L'archetipo di Petrarca nello sviluppo della lirica moderna 489
T30 *Vergine bella, che, di sol vestita* (CCCLXVI) 490
Approfondimenti. La celebrazione della Vergine in Dante e in Petrarca 495
L'autore, il pubblico, la critica 496
VERIFICA 497

A 2 **Ritratto d'autore**
GIOVANNI BOCCACCIO 499
La vita e le opere 500
Il periodo napoletano 500
Il periodo fiorentino 500
Il ritorno a Certaldo 500
Gli ultimi anni a Firenze 500
Approfondimenti. Autoritratto 501
L'apprendistato e il periodo napoletano 502
La formazione 502
La produzione del periodo napoletano 502
T31 *L'innamoramento di Florio e Biancifiore* 504
Il periodo fiorentino 506
T32 *L'innamoramento di Fiammetta* 507
T33 *L'innamoramento di Africo* 509
Il *Decameron* 513
Le opere erudite dell'ultimo periodo 514
T34 *Il trucco delle donne* 516
Approfondimenti. I luoghi comuni della misoginia medioevale 518
VERIFICA 519

Incontro con l'opera
DECAMERON 521
La poetica del *Decameron* 523
Il *Proemio* 523
L'autodifesa dell'autore 524
T35 *La dedica alle donne e i piacevoli ragionamenti* 525
Approfondimenti. L'edonismo tra filosofia e letteratura 528
T36 *L'autodifesa: le Muse son donne* 529
T37 *Conclusione dell'autore* 534
La voce del critico. Instabilità del mondo e plurilinguismo 537
La peste: movente narrativo 538
La novella-cornice 538
T38 *La peste di Firenze* 539
Approfondimenti. Un *excursus* della peste attraverso i tempi e le culture 546
T39 *La lieta brigata e la villa amena* 548
Struttura e temi del *Decameron* 550
Il racconto: strumento di scambio e forma di comunicazione 550
Approfondimenti. La forma narrativa del *Decameron* 551
I nuclei tematici 552
La voce del critico. I cardini della visione del mondo: Fortuna e Natura 553
Percorso ascensionale dal Male al Bene 556
Stile comico e realismo 556
T40 *Ser Ciappelletto* 557
T41 *Andreuccio da Perugia* 568

Forme dell'arte 578
Cinema 578
Pier Paolo Pasolini. *Andreuccio da Perugia* 578
Approfondimenti. I riti di iniziazione dalle società preletterate al mondo borghese 580
T42 *Lisabetta da Messina* 581

T43 *Nastagio degli Onesti* 586
T44 *Federigo degli Alberighi* 591
T45 *Chichibio cuoco* 597
T46 *Frate Cipolla* 600
T47 *Calandrino e l'elitropia* 608
T48 *Cappellini traditori* 615
T49 *La storia di Griselda* 618
L'autore, il pubblico, la critica
Boccaccio e il suo tempo 625
La critica del Quattro-Cinquecento 625
La critica del Sei-Settecento 625
La critica dell'Ottocento 625
La critica del Novecento 625
VERIFICA 627

TEMI

Tema 1 **La figura femminile e i moti dell'animo** 629
Amore e figure femminili in Petrarca, Boccaccio e Chaucer 630
Nuovi modelli femminili: Laura e la Vergine Maria 630
Boccaccio: tra nuova sensibilità e misoginia 631
La voce del critico. I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio 632
Approfondimenti. Griselda e la moglie del *Ménagier* 634
Chaucer: ritratto di una donna borghese 635
VERIFICA 636

Tema 2 **Le dinamiche sociali** 637
Profili umani e sociali nel Medioevo 638
VERIFICA 640

Tema 3 **Le immagini del mondo** 641
La rappresentazione dello spazio in Petrarca, Sacchetti e Boccaccio 642
VERIFICA 644

Le pagine da 629 a 644 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

VERSO L'ESAME

645
Relazione-ricerca pluridisciplinare. Amor di patria ieri e oggi 645
Articolo di giornale. Mensola, tra Stilnovo e Laura 648
Articolo di giornale. Personaggi del *Decameron*: modelli a confronto 649
Saggio breve. Il culto mariano in età medioevale 653
Saggio breve. Lapaccio e Frate Cipolla: la superstizione 657
Saggio breve. «L'eterna attualità di un "classico"» 661
Analisi del testo. Antonio Pucci, *Deh fammi una canzon, fammi un sonetto* 663
Analisi del testo. Francesco Petrarca, *La malattia dell'anima* 664
Analisi del testo. Francesco Petrarca, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* (LXII) 666

Indice degli autori I.1
Indice delle opere I.2
Bibliografia critica I.6
Fonti delle illustrazioni I.6

A 1

Il Medioevo: dalle origini all'età comunale

Generi letterari

L'epica, la lirica, la prosa, il teatro

Percorso

- **L'epica francese, spagnola e nordica**
- **Il romanzo cortese cavalleresco**
- **La lirica medioevale**
- **La poesia della Scuola siciliana**
- **Dalla lirica siculo-toscana al «dolce stil novo»**
- **La lirica comico-realistica: area toscana**
- **La poesia lirico-religiosa: area umbra**
- **La poesia didattico-allegorica**
- **La trattatistica**
- **La cronaca storica e di viaggio**
- **Le forme della narrazione breve: il Novellino**
- **Le origini del teatro medioevale: i Misteri e la lauda drammatica**
- **Il teatro comico**
- **Verifica**

Obiettivi

- Conoscere le principali tradizioni culturali e linguistiche che, nel Medioevo, hanno dato vita alla produzione letteraria europea.
- Conoscere i contenuti e le peculiarità stilistico-formali che caratterizzano l'epica, la lirica, la prosa, il teatro nei molteplici volgari neolatini o romanzi.
- Saper individuare gli influssi che i poemi epici, il romanzo cortese cavalleresco, la lirica francese e germanica hanno avuto nello sviluppo della cultura letteraria italiana.
- Saper applicare ai testi le analisi stilistiche e narratologiche.

L'epica

L'epica medioevale, nata in ambienti aristocratici e di corte contestualmente all'affermarsi delle lingue volgari nazionali, s'ispirava alle gesta dei cavalieri feudali. La diffusione di questi materiali anche tra i ceti popolari si deve ai giullari.

La produzione si presenta differenziata per aree linguistiche e geografiche: nella Francia settentrionale nacquero le *chansons de geste* (XI secolo), in volgare d'*oïl*, che combinarono storia e leggenda, per celebrare le origini del regno capetingio e i suoi eroi (*Canzone di Orlando*); in Spagna, i cantari in lingua castigliana testimoniarono la lotta della civiltà cristiana contro il mondo arabo musulmano (*Poema del mio Cid*); nel mondo germanico, i primi poemi epici attinsero a un vasto patrimonio di narrazioni, per lo più antiche leggende nordiche (*Beowulf*, *Canzone dei Nibelunghi*). Nell'Italia settentrionale la diffusione delle *chansons* diede invece origine ai poemi della letteratura franco-veneta.

Tra il XII e il XIII secolo, l'area di lingua d'*oïl* vide la fioritura del romanzo cortese cavalleresco, prima in versi, poi in prosa (ciclo bretone-arturiano, imperniato sulle storie di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda). Il nuovo genere letterario, destinato al pubblico elitario dei cortigiani, esprime le virtù e gli ideali cortesi di generosità e gentilezza. Tra gli autori si ricordano Chrétien de Troyes e Goffredo di Strasburgo.

In Italia, il successo della narrativa cortese si tradusse in volgarizzamenti che fondevano materiali di scrittori diversi.

La lirica

La maturazione della poesia italiana in volgare fu influenzata da esperienze diverse. Inizialmente risultò determinante l'influenza della lirica provenzale in lingua d'*oc*, cioè la poesia d'amore dei trovatori e dei giullari, fiorita all'inizio del XII secolo nelle corti della Francia meridionale.

La lirica occitanica rispecchiava la cultura laica e mondana degli ambienti cortigiani: tema di fondo era l'amore cortese, inteso come mezzo di perfezionamento interiore. La moda cortese si diffuse nella Francia settentrionale, nella Germania renana e in quella meridionale, dove ispirò i canti dei *Minnesänger*, e in Italia.

La nascita della nostra poesia avvenne con la cosiddetta Scuola siciliana, riunita attorno alla corte di Federico II di Svevia. I siciliani, borghesi e funzionari regi che componevano poesie per diletto, affrontavano esclusivamente il motivo dell'amore cortese; essi distinsero il linguaggio poetico da quello parlato, inserendo un lessico curato e latineggiante su una base dialettale siciliana. Gli autori più noti della Scuola siciliana sono Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Pier della Vigna, Stefano Protonotaro, Cielo d'Alcamo.

La poetica dei Siciliani fu rielaborata da vari rimatori toscani, che accostarono al tradizionale motivo amoroso i contenuti civili e politici della civiltà comunale. La lingua da loro usata era il volgare toscano alto, di tono realistico. Le personalità di maggior rilievo furono Guittone d'Arezzo e Bonagiunta Orbicciani.

Nella seconda metà del secolo a Firenze e a Bologna si affermò la scuola dello Stilnovo, i cui massimi esponenti furono Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti e Dante Alighieri. Intellettuali di estrazione alto-borghese, gli stilnovisti concepivano l'amore come espressione della nobiltà che potenzialmente alberga nell'animo umano. Proiezione poetica dell'esperienza amorosa era la

Le pagine da 3 a 59 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

donna-angelo, messaggera di beatitudine e ispiratrice di virtù.

L'intellettualismo degli stilnovisti fu parodiato nella poesia realistico-borghese. Rustico Filippi, Cecco Angiolieri e Folgóre da San Gimignano, artisti dotati di raffinate conoscenze letterarie e di notevoli abilità tecniche, scelsero volutamente i modi espressivi della poesia popolareggiante per irridere alla donna angelicata ed esaltare l'amore sensuale.

In Umbria il misticismo francescano, ispirato ai principi di fratellanza e carità, diede vita a una poesia in volgare che si rivolgeva alle classi popolari con un linguaggio di facile comprensione. Il genere prevalente fu la lauda, la lode liturgica a Dio, alla Vergine e ai santi. Tra le più importanti si ricordano il *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi e i componimenti di Jacopone da Todi, interprete delle istanze più radicali del francescanesimo.

I poemetti allegorici erano invece volti a fornire modelli di comportamento, sia nella sfera del sacro sia del profano, ai nuovi ceti urbani. Nell'area linguistica veneto-lombarda prevalsero testi moraleggianti, tra cui le opere di Giacomino da Verona e di Bonvensin de la Riva. Contenuto laico ha invece la produzione in volgare toscano (*Tesoretto* di Brunetto Latini).

La prosa

La comparsa della prosa in volgare, più tarda rispetto alla poesia a causa della forte concorrenza del latino, è strettamente legata alla civiltà comunale. In ambito narrativo, fecero la loro comparsa opere novellistiche e romanzesche, cronache, libri di viaggio.

Il genere oratorio comprendeva i trattati didascalici, scientifici, morali e religiosi. Uno dei più importanti trattati didascalici era la *Rettorica* del notaio fiorentino Brunetto Latini (1220-1294), che si proponeva come uno strumento utile al buon andamento del governo cittadino. Tra i trattati di contenuto morale e didascalico si segnalano il *Libro de' vizi e delle virtudi* (1290 ca.) di Bono Giamboni, e i bestiari, contenenti descrizioni dell'aspetto di animali reali e fantastici.

Nel genere storico confluiscono cronache di viaggio e di avvenimenti storici, questioni sociali, economiche e politiche. Per tutto il XIII e il XIV secolo la cronaca storica segue per lo più il metodo annalistico, mutuato dalla storiografia classica. Tra le cronache in volgare si ricorda soprattutto la *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* del fiorentino Dino Compagni, che per primo abbandonò lo schema annalistico e offrì una documentata testimonianza della crisi delle istituzioni comunali.

Le cronache di viaggio venivano incontro alle esigenze del ceto mercantile, dando informazioni pratiche su terre lontane, merci, itinerari da seguire (*Il Milione*, di Marco Polo).

Il genere narrativo preferito dai ceti borghesi del Duecento è la novella, cioè una narrazione breve e in prosa. La prima raccolta di novelle italiane è il *Novellino* o *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, di un autore toscano del XIII secolo: cento brevi racconti che hanno il duplice scopo di divertire il lettore e di suggerirgli comportamenti pratici e mondani.

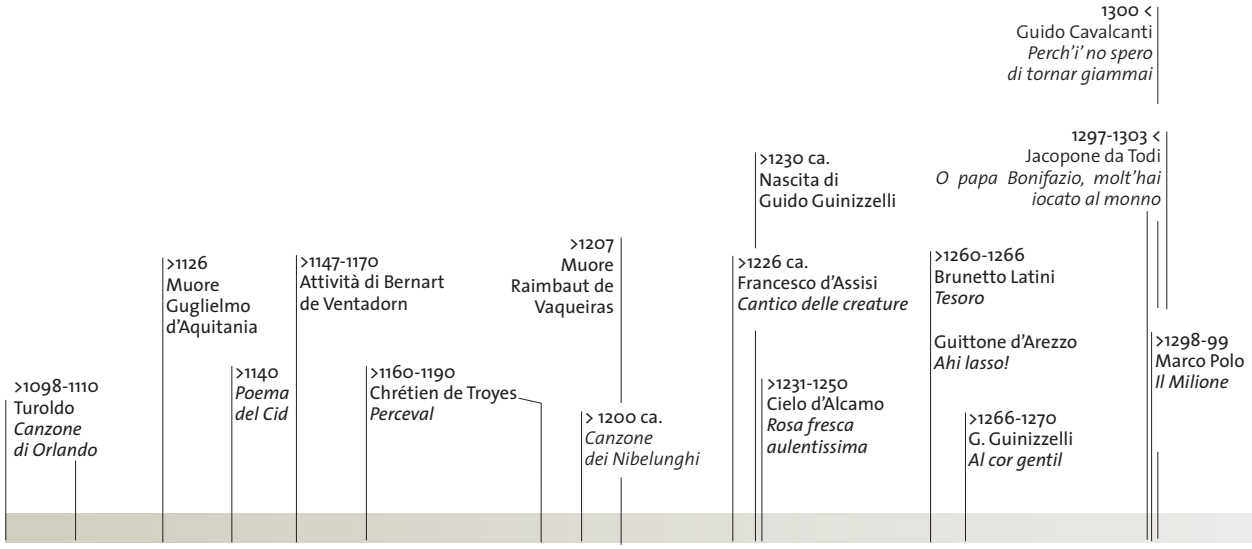
Il teatro

Nel passaggio dall'età tardo-antica a quella medioevale il teatro non fu più praticato. A ciò contribuì anche l'ostilità della Chiesa, che considerava la "scena" come un luogo di corruzione.

Un primo segno di rinascita si ebbe intorno all'anno Mille, quando in occasione delle più importanti festività religiose si cominciarono a rappresentare, prima nelle chiese e poi sui sagrati, drammi liturgici legati a episodi della Natività e della Passione di Cristo. Si trattava di manifestazioni di culto, dettate dal bisogno di assicurare all'avvenimento religioso un'esemplarità tale da imprimersi in maniera più diretta nella mente dei fedeli.

In Italia, queste prime forme drammatiche risalgono al Duecento e coincidono con la nascita della lauda. Fu a partire da essa, infatti, che s'impose successivamente la lauda drammatica, caratterizzata da una struttura narrativa in forma di dialogo (Jacopone da Todi).

Se per la rinascita del teatro drammatico fu determinante il rapporto con il sacro, per quella del teatro comico o teatro di piazza fondamentale fu l'attività dei saltimbanchi, dei mimi, dei giullari e dei contastorie che percorrevano in lungo e in largo l'Europa, ritrovandosi nelle piazze delle città in occasione delle fiere annuali, dei mercati o del carnevale.



L'epica francese, spagnola e nordica

Dall'epica classica all'epica medioevale

Il genere epico è costituito da narrazioni volte a celebrare le imprese di un eroe e a conservare la memoria delle vicende più significative di un determinato popolo.

I valori nazionali e collettivi dei greci e dei romani

Nell'antichità, i greci ritrovarono nelle leggende dei poemi omerici, relative alla guerra di Troia e al ritorno degli eroi in patria, la memoria delle loro origini. L'epica greca era nata presso le corti dei re, dove gli aèdi componevano i loro versi accompagnandosi con la cetra. Questi canti, destinati a un pubblico aristocratico, furono successivamente raccolti e organizzati, e poi fissati in forma scritta, e costituirono il modello per l'epica latina. Attraverso la mediazione culturale del mondo romano sono diventati parte anche della nostra cultura.

Centrale nell'epica antica è la figura dell'eroe e più precisamente:

- nell'epopea greca, rappresentata dai poemi omerici (*Iliade* e *Odissea*, VIII secolo a.C.), l'eroe è un abile guerriero che combatte per il proprio onore, la terra e il popolo cui appartiene, ed è protetto o avversato da una o più divinità;
- nell'epopea romana, rappresentata dall'*Eneide* di Virgilio (70-19 a.C.), Enea è il mitico eroe troiano investito da Giove della missione etico-politica di fondare la gloriosa stirpe romana.

Caratteri dell'epica medioevale

In età medioevale, con l'affermarsi delle lingue volgari nazionali e con l'evolversi della società feudale – che in alcuni contesti vedeva una classe nobiliare più salda nei suoi privilegi e più evoluta culturalmente – si crearono le condizioni favorevoli alla fioritura, nell'ambito delle corti, di una nuova poesia epica, che fondeva i più alti valori umani dell'età classica greco-romana con la visione cristiana dell'esistenza e con la remota tradizione barbarica.

Scena di combattimento (particolare), XIV secolo.
Avio (Trento), Castello di Sabbionara.

Le canzoni di gesta (*chansons de geste*, XI secolo) francesi e i cantari spagnoli (XII secolo) rivisitarono in chiave leggendaria eventi storici come le guerre di religione contro gli arabi insediati in Spagna, allo scopo di celebrare i valori della civiltà cristiana contrapposti ai valori di quella musulmana.

L'epica germanica (IX-XIII secolo) fuse gli ideali eroici di un popolo di guerrieri con elementi magico-favolistici (anelli fatati, draghi) e miti religiosi nordici (Odino, Thor, le Valchirie).

La caratterizzazione dei personaggi epici

I personaggi dell'epica agiscono in un tempo astorico e in uno spazio mitico, vivono passioni primordiali, non presentano una particolare complessità psicologica, né sono tormentati da dubbi e incertezze in relazione al loro agire.

Quasi sempre l'eroe epico è condannato a morire (tanto Ettore quanto Orlando e Sigfrido) ed è proprio la morte a conferirgli una dimensione sovrumana, un sacro alone di gloria: «il punto di vista da cui l'eroe guarda se stesso coincide interamente con quello da cui lo guardano gli altri, la società, il cantore, gli ascoltatori» (Bachtin, 1979).

Le tecniche narrative e lo stile formulare

La struttura narrativa dell'epica omerica è stata modello per tutti i poemi dei secoli successivi. La ritroviamo anche nell'epica medioevale, in cui il racconto delle imprese degli eroi è affidato a un narratore esterno onnisciente, che conosce i sentimenti, gli stati d'animo e i pensieri dei protagonisti, e alterna la narrazione dei fatti ai discorsi in forma diretta dei personaggi.

La recitazione dei poemi era accompagnata dalla musica (i termini *chanson* e "cantare" significano "canzone"), il ritmo del testo era lento e cadenzato, nella sintassi prevaleva la coordinazione ed erano frequenti le espressioni formulari. Ne deriva una narrazione semplice e lineare, caratterizzata da:

- episodi brevi e autosufficienti, con le varie scene concentrate nelle singole strofe;
- formule fisse e ripetute, utili per la recitazione a memoria da parte del giullare e per la diffusione orale dei poemi;
- ripetizione degli epiteti (dal greco *epìtheton*, "pongo sopra"), aggettivi collocati vicino ai nomi comuni per qualificarli (*alti i monti... gli alberi son alti*) o ai nomi propri per segnalare una qualità del personaggio (Carlo Magno è *grande* e *potente*);
- uso frequente delle similitudini (*Come pantere selvagge corsero nel piano. Ma accanto alla sorgente fu visto prima Sigfrido*).

PER LO STUDIO

a. Qual è il contenuto del genere epico e quale la sua funzione?
b. Tutta l'epica medioevale celebrò i valori cristiani?
c. Perché le narrazioni epiche fanno spesso ricorso a formule fisse, epiteti e similitudini?

La Francia e le *chansons de geste*

Le *chansons de geste* ("canzoni di gesta"; in latino *res gestae* significa "imprese") sono poemi epici (circa un'ottantina, di varia lunghezza, dai 1000 ai 20.000 versi) scritti in lingua d'*oïl* e risalenti ai secoli XI-XII.

Intorno all'anno Mille si formarono in Francia, dall'evoluzione del latino parlato, due differenti aree linguistiche:

- nel nord, nell'*Île de France* (Parigi e dintorni), si affermò la lingua d'*oïl*, così chiamata dall'avverbio affermativo derivante dall'espressione latina *hoc illud*: *oïl* e, più tardi, *oui*;
- nel sud, in Provenza, si affermò la lingua d'*oc*, così chiamata dall'avverbio affermativo *hoc*.

In seguito al processo di ampliamento del regno di Francia, in buona parte compiutosi sotto il re Filippo II Augusto (1165-1223), si impose su tutto il territorio la lingua d'*oïl*, mentre il provenzale, che pure era molto diffuso, sopravvisse come dialetto importante, ma non fu più usato dalla cultura ufficiale. La lingua d'*oïl* fu adottata per le narrazioni epiche, le *chansons de geste* del ciclo carolingio e i romanzi in versi del ciclo bretone (ossia della Bretagna, XII-XIII secolo), ispirati al raffinato ideale cortese e cavalleresco. In lingua d'*oc* furono invece scritte le raffinate poesie d'amore dei trovatori e dei giullari.

I cicli narrativi delle *chansons de geste*

Ci sono stati tramandati tre cicli di canzoni di gesta: quello di Carlo Magno, o ciclo carolingio, di cui fa parte la *Canzone di Orlando*; quello narbonese, con la *Canzone di Guglielmo di Orange*, grande feudatario della Francia meridionale; quello dei vassalli ribelli, che narra le lotte dei feudatari fra loro e contro il sovrano (l'eroe centrale è *Raoul di Cambrai*).

Carlo Magno, alla testa di un esercito di cavalieri, XIV secolo. Venezia, Biblioteca Marciana.

Il dibattito sull'origine delle *chansons*

Autori delle *chansons* erano singoli poeti di cui talvolta non è stato neppure tramandato il nome; le attribuzioni delle opere e l'origine delle narrazioni in esse contenute sono oggetto di dibattito tra i critici.

- Secondo alcuni studiosi si tratterebbe di narrazioni nate con il contributo di chierici dotti e utilizzate dalla Chiesa al tempo delle crociate contro i Saraceni (la prima *chanson* coinciderebbe con la prima crociata, 1096-1099) per intrattenere le folle raccolte presso le abbazie, lungo le vie dei pellegrinaggi verso i luoghi sacri. Le singole chiese si sarebbero cioè servite dell'arte dei giullari a scopo propagandistico, per diffondere le storie dei santi e degli eroi sepolti al loro interno. Le cronache e gli annali dei monasteri sarebbero quindi le fonti alle quali avrebbero successivamente attinto gli autori delle *chansons*.
- Altri studiosi ritengono che si tratti di opere letterarie d'impianto storico, nate in ambiente laico, scritte da poeti colti o da celebri condottieri che, nel fervore delle crociate, rievocarono per un pubblico di aristocratici e cavalieri le imprese eroiche di Carlo Magno e dei suoi paladini. Le opere epiche sarebbero dedicate a nobili famiglie i cui membri avevano partecipato a determinate battaglie.
- Una terza teoria concilia le precedenti: secondo i critici che la sostengono alla base delle *chansons* sarebbero racconti orali poi rielaborati da poeti colti: i giullari sarebbero stati il tramite del messaggio ideologico che dal clero e dall'aristocrazia militare giunse ai ceti più umili.

La *Canzone di Orlando*

Il ciclo carolingio canta le gesta guerresche contro i saraceni, compiute tra l'VIII e il IX secolo da Carlo Magno e dai suoi paladini (dal latino *comes palatinus*, "compagno del palazzo imperiale"). In queste opere gli eventi storici sono idealizzati e i protagonisti, esempi di coraggio e di virtù, esprimono i valori della nobiltà feudale. Il capolavoro del genere è la *Canzone di Orlando* composta intorno al 1140, che narra le gesta del paladino Orlando, valoroso guerriero e martire della fede, morto nella battaglia di Roncisvalle per mano dei mori.

Se l'eroe omerico misurava il proprio valore in guerra, l'eroe medioevale presta la sua forza e abilità guerresca in difesa della cristianità minacciata dagli "infedeli" musulmani (> A1, Approfondimenti, p. 10), secondo un ferreo codice morale.

PER LO STUDIO

a. Che cosa significano *oc* e *oïl*?
b. In quale lingua vennero scritte le *chansons de geste*?
c. Le *chansons de geste* non hanno un'origine certa: riporta in una tabella gli aspetti essenziali del dibattito sulla loro nascita.
d. Perché Orlando, protagonista della *Canzone di Orlando*, è l'eroe epico più popolare del Medioevo?

L'epica franco-italiana

Il successo della *Canzone di Orlando* è testimoniato dal gran numero di manoscritti che circolavano al tempo, dalla Provenza, alla Germania, all'Inghilterra.

Orlando e gli altri personaggi della *chanson* avranno lunga vita letteraria: attraverso anonimi cantari, gli eroi carolingi approderanno alle corti rinascimentali, ripresi dai poeti che operavano sotto la protezione dei principi, in particolare a Firenze (*Morgante* di Luigi Pulci riprende il motivo della guerra tra franchi e saraceni, 1483) e a Ferrara (*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo narra di Orlando che s'innamora della bellissima Angelica, principessa del Catai, 1495; *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto racconta della follia d'amore del paladino, 1532).

In Italia, dalla fine del XII secolo e per tutto il successivo, poeti e letterati di area veneta che conoscevano la lingua francese composero canzoni di gesta. Fiorì così una letteratura in volgare franco-veneto. Ne fanno parte poemi, spesso anonimi, che erano comprensibili anche a un pubblico borghese e popolare: *Karleto*, in cui si narra l'infanzia di Carlo Magno; *Entrée d'Espagne*, in cui i temi carolingi sono uniti con quelli del ciclo bretone (Orlando si reca in Oriente per amore di una fanciulla saracena e qui vive numerose avventure); *Prise de Pampelune*, attribuito a Niccolò da Verona, vissuto nel XIV secolo.

I cantari di Spagna

I *cantares de gesta* della Spagna medioevale sono narrazioni in versi ispirate a fatti storici del tempo e caratterizzati dal tono realistico e da una visione meno idealizzata di quella delle *chansons de geste*.

Nel *Poema del mio Cid*, trascritto da un certo Per Abbat, probabilmente un giullare, intorno al 1140 (ma il manoscritto pervenutoci è del 1307), vengono celebrati alcuni momenti della vita di un condottiero spagnolo realmente vissuto, Rodrigo Díaz de Vivar (1043-1099), detto dai cristiani *El Campeador* (dal latino *campidoctor*, "il campione [delle battaglie]") e dagli arabi *El Cid* (da *sayyid*, "il signore"). Morto per liberare la Spagna dai mori e restituirla alla cristianità, egli è diventato il simbolo del cavaliere della fede.

Il *Poema del mio Cid* rimane un importante documento della società feudale spagnola, nell'epoca in cui virtù cavalleresche e religione cristiana si unirono nel progetto di una controffensiva all'espansionismo arabo.

Le fonti storiche del *Cid*

Secondo le fonti storiche Rodrigo Díaz era un feudatario nato nella terra di Vivar, presso Burgos, nel 1043, che fu al servizio di Alfonso VI di Castiglia. Caduto in disgrazia a causa dell'accusa da parte di un cortigiano di essersi impadronito di tributi regi e mandato in esilio dal re nel 1081, Rodrigo aiutò generosamente il sovrano a respingere un'invasione di arabi. Successivamente riconquistò alla cristianità i regni arabi d'Almeria, Murcia, Cordova, Valencia. Per tali motivi, e per l'abilità con cui seppe assicurare il dominio dei territori conquistati alla Castiglia in via d'espansione, divenne l'eroe dell'epica della *reconquista* (la progressiva cacciata dei musulmani insediati in Spagna, con la conseguente formazione dell'unità nazionale).

La struttura e la lingua del poema

Il poema è formato da tre canzoni per un totale di circa 4000 versi irregolari (meno raffinati dei decasillabi dell'epica francese) in lingua castigliana, la base dello spagnolo moderno.

PER LO STUDIO

a. Quali aspetti comuni hanno i cantari e le *chansons de geste*?

b. Verso l'esame **Relazione-ricerca**. Per approfondire gli aspetti di eroismo e fedeltà del cavaliere medioevale, leggi il *dossier* a p. 345 e sviluppa l'attività proposta.

Consigli di lettura

Poema del mio Cid

Il nobile Rodrigo Díaz de Vivar, detto *il Cid*, accusato da cortigiani invidiosi di aver rubato tributi dovuti dai re mori di Andalusia al sovrano Alfonso VI di Castiglia, viene esiliato e deve lasciare la moglie Ximena e le figlie, che affida alla protezione del monastero di San Pedro de Cardeña.

Il Cid, con un seguito di fedeli cavalieri, penetra nei territori occupati dai mori, sottrae loro importanti città e rende tributaria al sovrano la regione di Saragozza, conquistando Valencia e riconfermandosi vassallo di Alfonso. Ottiene di ricongiungersi alla moglie e alle figlie, ma il re non revoca il bando nei suoi confronti. L'arrivo delle donne a Valencia coincide con l'attacco del re musulmano del Marocco (giunto in ritardo in aiuto della città). Il Cid, di nuovo vittorioso, invia doni al re e con questo ulteriore atto di magnanimità ottiene il perdono e la promessa di matrimonio per le due figlie, donna Elvira e donna Sol, con Fernando e Diego Gonzales, i nobili infanti (figli non primogeniti appartenenti a famiglie reali o nobili) di Carrión. Le nozze si celebrano a Valencia, dove gli sposi dimorano per due anni. Ma presto i due infanti si rivelano codardi sui campi di battaglia e, rimproverati dal Cid, meditano di vendicarsi. Si allontanano da Valencia con le mogli e le abbandonano in aperta campagna, dopo averle percosse e derubate.

Offeso nell'onore, l'eroe chiede giustizia al re, che convoca le Cortes (il parlamento reale) e indice un dibattito fra i baroni del regno: Rodrigo accusa gli infanti, che pagheranno per il loro tradimento. Nel frattempo gli infanti di Navarra e di Aragona hanno chiesto la mano delle figlie del Cid (nella realtà storica furono le prime nozze), che così s'imparenta con i re di Spagna e diventa il capostipite di una nobile discendenza.

La *Canzone di Orlando*

L'opera

La *Canzone di Orlando* viene attribuita a un certo Turoldo, vescovo di Bajens, che ha firmato l'ultimo verso del manoscritto conservato a Oxford (scritto tra il 1098 e il 1110), attraverso il quale ci è pervenuta l'opera. In realtà non si sa se Turoldo ne sia l'autore o se, come sembra probabile, ne sia stato semplicemente il copista (al termine del manoscritto si legge «Qui finisce la storia che Turoldo scrive», una frase che dà adito a entrambe le teorie).

I temi

La trama del poema ruota intorno a tre nuclei principali – il tradimento di Gano, la morte del paladino Orlando e la vendetta di Carlo Magno – e occupa un arco cronologico di circa una settimana.

Il contesto storico
L'evento storico che fa da contesto al poema è una spedizione effettuata da Carlo Magno nel 778 per liberare dai mori la città di Saragozza; l'impresa non riuscì e sulla via del ritorno la retroguardia e i cavalieri di Carlo furono attaccati, presso Roncisvalle, nei Pirenei, da bande di montanari baschi. Nella versione di Turoldo, invece, sono i saraceni guidati da un traditore cristiano a tendere l'imboscata agli uomini di Carlo Magno.

Aristocrazia guerriera e spirito di crociata
Scopo della narrazione era alimentare gli ideali religiosi e patriottici della nobiltà francese, nonché l'ammirazione e l'apprezzamento per il valore dei combattenti e per il sentimento di fedeltà al re. Il poema fu composto all'epoca della prima crociata (1097-1099), di cui fa proprio lo spirito. Per questo motivo, pur trattando di eventi storici risalenti a circa due secoli prima, rappresenta Carlo Magno e Orlando come i precursori della guerra santa contro l'Islam.

La struttura e la lingua del poema

La *Canzone* comprende 4002 versi decasillabi (di dieci sillabe ciascuno) divisi in 291 lasse, cioè in strofe di diversa lunghezza, da cinque a 35 versi. Nella versione originale, in antico francese (lingua d'*oïl*), tutti i versi di una stessa strofa sono legati da una medesima rima (o assonanza) finale. Alla fine di ciascuna lassa si legge la sigla AOI, che indica l'accordo musicale intercalato nelle pause della recitazione.

Lo stile formulare, con espressioni fisse e la ripetizione di strofe e frasi simili, riprende le caratteristiche della tradizione orale dell'epica classica.

PER LO STUDIO

a. Qual era il fine della narrazione della *Canzone di Orlando*?

La morte di Orlando

A1
T 9

Turoldo
Canzone di Orlando

in *La canzone di Rolando*, trad. di S. Pellegrini, Utet, Torino, 1953

Nel brano che segue (strofe CLXXII-CLXXV), Orlando muore eroicamente (nessuno è riuscito a batterlo, ma soccombe all'enorme sforzo che ha dovuto sostenere); nella sua figura si fondono l'orgoglio guerriero e l'umiltà cristiana, tanto che dal cielo scendono due arcangeli e un cherubino per portare la sua anima in Paradiso.

Canzone di Orlando: la trama

Dopo sette anni di guerra l'esercito di Carlo Magno sta avendo la meglio in Spagna, dove solo Saragozza, difesa dal re dei mori, Marsilio, oppone ancora resistenza. Come ultima soluzione questi, per prendere tempo, invia a Carlo l'ambasciatore Biancandrino, con promesse di resa e di conversione alla fede cristiana. Per quanto Orlando e molti paladini esortino Carlo all'attacco, l'imperatore, seguendo il consiglio di Gano di Maganza e Namo di Baviera, accetta d'inviare come negoziatore un esponente del suo stato maggiore. Trattandosi di una missione molto importante, Orlando propone Gano, suo padrino e cognato di Carlo Magno. Gano, però, convinto che il paladino ricambi l'odio che egli nutre nei suoi confronti, interpreta questa proposta come un tentativo di sbarazzarsi di lui mandandolo a morte certa. Perciò, partito a malincuore, medita il tradimento. Assecondando il piano di Marsilio, il quale promette di consegnare a Carlo degli ostaggi e le chiavi di Saragozza in segno di sottomissione, convince il suo re a ritornare in Francia, ma fa in modo che Orlando e i paladini si trovino in coda all'esercito nelle gole dei Pirenei. A quel punto i Mori assalgono di sorpresa la retroguardia e Gano può realizzare la sua vendetta: Orlando muore e Marsilio crede di aver dissuaso Carlo dall'intraprendere ulteriori spedizioni.

Il piano riesce: Carlo vuole nominare un comandante per la retroguardia dell'esercito e Gano indica Orlando che, pur avvertendo un vago timore, accetta. Mentre il re, in marcia verso la Francia con la maggior parte dell'esercito, li precede, i cavalieri e i soldati cristiani, presi di sorpresa da forze superiori, cadono nelle gole di Roncisvalle. Dopo uno strenuo combattimento, Orlando si decide solo in ultimo a suonare l'olifante (il corno) per richiamare Carlo sul luogo dell'imboscata: l'eroe muore da prode e da cristiano e l'arcivescovo Turpino, che si trova tra i combattenti, lo rassicura sulla vendetta di re Carlo.

Carlo Magno, udendo il corno di Orlando, ritorna indietro, ma trova sul terreno solo i cadaveri della sua retroguardia. Egli piange l'eroe morto e gli dà degna sepoltura insieme agli altri paladini, quindi insegue i mori e batte il loro capo, l'emiro di Babilonia Baligant, giunto in aiuto di Marsilio. Viene così conquistata Saragozza, dove centomila fedeli ricevono il battesimo, mentre il rogo attende coloro che non si convertono. Al ritorno ad Aquisgrana Carlo deve assolvere a due compiti gravosi: comunicare ad Alda, promessa sposa di Orlando, la morte del suo amato e punire Gano con un supplizio atroce quanto il suo tradimento (verrà squartato da quattro cavalli). La tragedia è resa meno cupa solo dalla conversione al cristianesimo della regina Braminonda, moglie di Marsilio, che apre alla speranza di un futuro di pace.

Orlando batté su una pietra bigia;
più ne distacca che io non vi so dire;
la spada stride, non si frantuma né si rompe;
verso il cielo in alto è rimbalzata.
Quando vede il conte che non la spezzerà mica,
molto dolcemente la pianse tra sé stesso:
– Oh, Durindarda, come sei bella e santa!
nell'aureo pomo assai c'è reliquie:
un dente di San Pietro e del sangue di San Basilio
e dei capelli di monsignor San Dionigi;
un po' della veste c'è di Santa Maria;
non è giusto che dei pagani ti adoprino;

1. Orlando: paladino di Carlo Magno, feudatario di Bretagna, è figlio di Milon d'Anglant e della sorella di Carlo Magno; **bigia:** grigia.

2. più... non vi so dire: i colpi che scheggiano la pietra sottolineano la forza del paladino anche in punto di morte.

7. Durindarda: è il nome della spada di Orlando (in altre traduzioni italiane è chiamata Durlindana). La leggenda vuole che fosse stata donata a Orlando da Carlo Magno, al quale un angelo aveva ordinato, per volere di Dio, di consegnarla al suo miglior paladino; il pomo d'oro conteneva sacre reliquie (un dente di san Pietro, il sangue di san Basilio, un pezzo del vestito della Vergine Maria, i capelli di San Dionigi).

12. pagani: saraceni, non di religione cristiana.

da cristiani dovete esser servita.
Non vi abbia uomo che commetta codardia!
Assai vaste terre con voi ho conquistato,
che Carlo regge, che la barba ha fiorita;
e l'imperatore n'è grande e potente. –

Sente Orlando che la morte di lui s'impossessa,
giù dalla testa sul cuore gli discende.
Sotto un pino è andato di corsa;
sull'erba verde là s'è disteso prono;
sotto di sé mette la sua spada e l'olifante;
volse la sua testa verso la pagana gente:
per ciò l'ha fatto, perché egli vuole, secondo è vero,
che Carlo dica, e tutti quanti i suoi,
che il nobil conte è morto vincitore.
Recita il suo Mea culpa e fitto e sovente;
pei suoi peccati a Dio offrì il suo guanto.

Sente Orlando che la sua vita è finita.
Rivolto alla Spagna sta su un'altura puntuta;
con l'una mano allora il suo petto ha battuto:
– Dio, mea culpa, di fronte alla tua potenza,
dei miei peccati, dei grandi e dei piccini
che io ho fatto dall'ora in cui nacqui
a questo giorno in cui qui son stato colto! –
Il suo guanto destro per sommissione ha verso Dio teso;
angioli del cielo ora discendono a lui.

Il conte Orlando era steso sotto un pino;
verso la Spagna ha rivolto il suo viso.
Di molte cose a sovvenirsi prese:
di tutte le terre che il bravo conquistò,
della dolce Francia, delle persone del suo lignaggio,
di Carlomagno, il suo signore, che l'allevò;
non può evitare di piangere e sospirare.
Ma sé stesso non volle trascurare:
recita il suo Mea culpa e chiede a Dio mercé:
– Verace Padre, che mai non mentisti,
San Lazaro da morte resuscitasti
e Daniele dai leoni salvasti,
salva la mia anima da tutti i pericoli
dei peccati che in mia vita feci! –
Il suo guanto destro a Dio per sommissione offrì;
San Gabriele di sua mano l'ha preso.

16. fiorita: canuta, bianca.
22. olifante: corno da caccia.
24. secondo è vero: veramente.
27. fitto e sovente: con intensità e spesso.
32-35. Dio... colto!: è la preghiera di Orlando, un *mea culpa* (letteralmente: "per mia colpa", è una formula di pentimento) umile e sentito, che aggiunge un'ulteriore sfumatura alla devozione dell'eroe.
42. lignaggio: famiglia.
44. non può evitare di piangere: l'eroe sa di abbandonare una grande vita avventurosa.
46. mercé: pietà.
48-53. San Lazaro... San Gabriele: secondo la Bibbia Lazzaro fu resuscitato da Gesù Cristo; il profeta Daniele fu salvato da Dio dalla fossa dei leoni in cui era stato gettato; san Gabriele indica l'arcangelo Gabriele che assiste l'eroe nel passaggio supremo della morte. L'offerta del guanto destro è segno di omaggio feudale, trasfigurato dalla fede e dalla morte in gesto sublime.

Sopra il suo braccio teneva il capo chinato;
giunte le sue mani, è andato alla sua fine.
Dio inviò il suo angelo Cherubino
e San Michele del Periglio;
insieme a loro San Gabriele qui venne;
l'anima del conte portano in Paradiso.

57. San Michele del Periglio: l'arcangelo che aveva vinto Satana e i demoni ribelli; *Periglio*: pericolo.

Analisi e interpretazione

Orgoglio guerriero e umiltà cristiana
La lunga agonia di Orlando e i suoi ultimi gesti si svolgono nel segno della dignità di cavaliere e della fede cristiana. Egli tenta di distruggere la spada, perché non venga contaminata dalla mano pagana del nemico (Durindarda è simbolo del coraggio e della fede, è strumento di guerra, ma contiene sacre reliquie); volge lo sguardo verso la Spagna e verso il campo saraceno, per testimoniare che non è stato colpito alle spalle mentre fuggiva; pronuncia parole commosse per la patria lontana; infine volge un atto di contrizione, offrendo il guanto destro in segno di sottomissione alla volontà di Dio, di cui Orlando si definisce vassallo, come lo era stato di Carlo, che rappresenta Dio sulla terra (il guanto è il simbolo della fedeltà feudale e del potere trasmesso da Dio a Carlo Magno e da questi al paladino).

I valori del cavaliere medioevale
Lo scopo della narrazione era di alimentare gli ideali patriottici e religiosi della nobiltà francese, nonché l'ammirazione e l'apprezzamento per il valore dei combattenti e il sentimento di fedeltà al re. La storia del paladino Orlando diviene così l'epopea degli ideali cristiani e militari della nascente nazione francese (*dolce Francia*).

Lo spazio
L'ambientazione è indeterminata, rimane uno sfondo generico (*Sotto un pino è andato di corsa*...), perché al narratore interessa raccontare soprattutto le gesta del personaggio. La sua morte è scandita da gesti rituali, quasi quadri fissati in solenni pose statuarie.

Uno stile formulare
La ripetizione di formule e dati della strofa precedente, allo scopo di favorire la comprensione della vicenda anche da parte dell'ascoltatore distratto, nel contempo introduce varianti per far procedere l'azione narrativa (*Sente Orlando che la morte di lui s'impossessa... Sente Orlando che la sua vita è finita*). Lo stile formulare fissa le azioni dell'eroe e conferisce carattere esemplare ai suoi gesti (*Recita il suo Mea culpa... offrì il suo guanto... chiede a Dio mercé... giunte le sue mani*). Tipico della narrazione orale è anche l'uso degli aggettivi con valore di abbellimento (Carlo ha la barba *fiorita*; è *grande e potente*) o che danno colore alla scena (la pietra su cui Orlando tenta di distruggere la spada è grigia, l'erba è verde).

La sintassi
La struttura del periodo è semplice e lineare; l'uso della paratassi fa sì che la lunghezza delle proposizioni principali spesso coincide con la misura di un solo verso. I numerosi verbi accelerano l'azione narrativa.

Attività

1. La spada di Orlando
Quali particolarità rendono la spada Durindarda particolarmente cara a Orlando? Per quale motivo il paladino non vuole che cada in mano nemica?

2. Il ritratto di Orlando
Le azioni, le parole e i pensieri del paladino sono espressione dei valori del cavaliere medioevale. Delinea il ritratto dell'eroe, chiarendo perché in lui la componente guerriera si fonde con quella religiosa.

3. Le ripetizioni
Quale funzione svolgono i termini che si ripetono nel testo?

4. Relazione-ricerca
Verso l'esame
Leggi il *dossier* a p. 345 e sviluppa l'attività sulla figura del cavaliere medioevale nell'immaginario artistico-letterario.

C1
⇨ T 10

Lo scontro di Roncisvalle

L'arte della miniatura

I codici manoscritti dei racconti delle gesta o delle avventure amorose degli eroi del mondo classico e i romanzi cavallereschi medioevali erano molto apprezzati da principi e sovrani e dai signori che animavano la vita castellana o le corti. Racconti epici come la *Canzone di Orlando* e le storie di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda (> p. 80) servivano infatti ad avvalorare la nobile origine di sovrani e aristocratici, e quindi a legittimare la loro autorità.

I manoscritti erano considerati più pregiati se erano anche miniati, cioè se il testo scritto era accompagnato da illustrazioni in cui erano rappresentati i momenti più importanti delle vicende, in genere lo scontro, il duello, la caccia e l'incontro d'amore.

Le miniature (termine che deriva da *minio*, il minerale rosso con cui si produceva il colore usato per sottolineare o decorare i capolettera e i titoli) venivano realizzate soprattutto negli *scriptoria* dei monasteri, da monaci che copiavano e illustravano opere classiche e religiose e, su commissione di privati, anche testi cavallereschi.

La miniatura era considerata in passato un'arte minore, meno importante della pittura, ed è stata rivalutata solo di recente, grazie a studi che ne hanno evidenziato il grande valore artistico e l'importanza culturale.

Lo scontro di Roncisvalle

Un soggetto molto amato dai miniatori medioevali è la battaglia di Roncisvalle (778), in cui trovò la morte Orlando. Nelle miniature in cui è rappresentata vengono in genere messi in rilievo soprattutto Orlando e il vecchio re Carlo Magno, a discapito degli altri numerosi protagonisti della *Canzone di Orlando*.

Lo scontro di Roncisvalle, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale.

Orlando soffia con quanta più forza possibile nell'Olifante per richiamare l'esercito del suo re, che appare compatto sulla destra, lontano tra i monti.

Gano, il traditore di Orlando, parla con il re Marsilio, un saraceno, concordando l'imboscata alla retroguardia dell'esercito del re Carlo, tra le gole di Roncisvalle.

Al centro Orlando combatte con uno dei nemici. Il paladino indossa un'armatura dorata e dietro alle sue spalle si distingue il famoso corno; egli impugna la spada Durindarda per colpire il nemico, che è rappresentato in modo negativo come ingobbito. Intorno ai due combattono soldati cristiani e saraceni; il volto dei paladini è rivolto al cielo: nessuno di loro vedrà più «la dolce terra di Francia».

Carlo Magno piange la morte di Orlando, XIV secolo. Bruxelles, Bibliothèque Royale.

PER LO STUDIO

a. La miniatura della *Bibliothèque Nationale* illustra tutte le fasi della vicenda di Orlando. Perché, secondo te, il momento della battaglia occupa più spazio?

b. Osserva le schiere di cristiani e saraceni a terra. Che cosa indica la confusione dei loro corpi?

c. Verso l'esame **Relazione-ricerca**. Per una relazione-ricerca pluridisciplinare, leggi il *dossier* a p. 345 e sviluppa l'attività sugli eroi dell'epica medioevale nell'immaginario artistico-letterario.

L'epica anglosassone e germanica

Nel Medioevo popolazioni barbariche genericamente denominate "germani" dai latini, si spostarono dal fiume Elba alla Spagna (i visigoti, i franchi) e dalle steppe orientali all'Italia (i goti di Teodorico), portando con sé un patrimonio vastissimo di miti, tramandati da poeti girovaghi (i bardi celtici, gli scaldi scandinavi, gli *skopas* germanici), in cui si mescolavano credenze popolari e riti religiosi.

Il *Beowulf*

Tra i primi testi epici legati a queste tradizioni ricordiamo il poema anglosassone *Beowulf* (VII-VIII secolo), in antica lingua germanica, che narra le avventure di Beowulf, nipote del re dei goti, alle prese con vari mostri (il mostro Grendel, un drago che emette soffi infuocati).

Il *Canto di Ildebrando* (VIII secolo), scritto in una mescolanza di dialetti tra cui predomina quello della Baviera, narra le imprese del re ostrogoto Teodorico, di cui Ildebrando è maestro d'armi, ed è ispirato ai temi della fedeltà e del dovere guerriero.

L'*Edda* e la saga dei Nibelunghi

Le leggende scandinave dell'*Edda antica* e dell'*Edda recente* (29 carmi composti tra IX e il XII secolo) hanno per tema i miti germanici del dio Odino (*Wotan*), creatore della terra e dell'umanità, e di sua moglie Freya, che presiedeva alle piogge e alle vegetazioni. Attraverso le loro vicende viene rappresentata una società guerriera, nella quale la lotta tra divinità ed eroi si protrae fino alla distruzione (il "crepuscolo degli dei") e all'ascesa in un mitico Paradiso (*il Walhalla*), dove gli eroi morti in battaglia sono vegliati dalle Valchirie. Il protagonista Sigurdh diventerà, poi, il leggendario Sigfrido della *Canzone dei Nibelunghi*, datata intorno al 1200. Di autore anonimo, composta di circa 8000 versi (2400 strofe ciascuna di quattro versi lunghi) e scritta in alto tedesco medio, l'antica lingua della Germania meridionale, la *Canzone* è il grande poema epico del popolo germanico: in essa si celebrano gli ideali guerrieri attraverso le saghe eroico-magiche di Sigfrido (uccisore del drago e possessore di un tesoro maledetto), della principessa burgunda Crimilde (Kriemhilt) e della guerriera Brunilde, regina d'Islanda.

Recenti studi hanno dimostrato che la *Canzone dei Nibelunghi* è circa contemporanea al *Parzival* (l'eroe del Graal) di Wolfram von Eschenbach (1170-1220), poema composto di circa 24.000 ottonari in rima baciata, che risale, appunto, all'inizio del XIII secolo. Il tema di quest'opera è la ricerca del Graal (la coppa in cui venne raccolto il sangue di Cristo crocifisso), che caratterizza le leggende del ciclo bretone, nato in Francia nella seconda metà del XII secolo, e che ha per protagonisti i cavalieri cristiani della Tavola Rotonda (> A1 T13).

LE PAROLE

Il *Fantasy*

Questo genere, che ha incontrato larga fortuna tra il pubblico nel secondo Novecento, ha attinto dalla mitologia classica e dalle leggende nordiche medioevali dei Celti e dei Sassoni. Nelle storie, trasposte anche in film, si mette in scena il conflitto eterno tra il Bene e il Male, una lotta che si conclude sempre con il trionfo delle forze del bene su mostri o esseri soprannaturali malvagi.

L'epica tedesca, le opere liriche e il genere *fantasy*

I miti germanici e il tema di *Parzival* hanno ispirato nei secoli molte creazioni artistiche, dalle opere liriche di Richard Wagner, che è autore della tetralogia *L'anello del Nibelungo* (> Forme dell'arte, p. 78) composta da *L'oro del Reno* (1854), *La valchiria* (1856), *Sigfrido* (1871) e *Il crepuscolo degli dei* (1872), e di *Parzival* (1882); ai romanzi *fantasy* del britannico John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973): *Lo hobbit* (1937), *Il signore degli anelli* (1954-1955).

PER LO STUDIO

a. Quali sono i temi dominanti dell'epica germanica?
b. Chi è Ildebrando?
c. Che tipo di società viene rappresentata dalle leggende scandinave dell'*Edda antica* e *recente*?
d. Cosa si intende per "crepuscolo degli dei"?

Scene dalla **Canzone dei Nibelunghi: la morte di Sigfrido e il cadavere di Sigfrido davanti alla porta di Crimilde**, dal manoscritto Hundeshagensche, 1440 ca. Berlino, Staatsbibliothek.

La *Canzone dei Nibelunghi*

L'opera e i temi

La *Canzone dei Nibelunghi*, composta tra il 1200 e il 1210 da un anonimo poeta colto della corte austro-bavarese, ha origini remotissime che risalgono a regni barbarici dei burgundi e alle saghe di Attila e Teodorico. Perdutosi l'originale, il poema ci è pervenuto in diversi manoscritti, i più antichi dei quali sono tutti in tedesco meridionale, il che permette di collocare la patria dell'autore alla corte di Passan o di Vienna. È probabile che questi non avesse apposto il suo nome al poema, come capita spesso fra gli scrittori del Duecento, perché non si riteneva l'inventore della materia dell'opera, in quanto attingeva a una tradizione antica e ormai consolidata oralmente.

La canzone è composta di 39 canti (detti "avventure") in quartine, formate da due coppie di versi lunghi a rima baciata (per un totale di circa 8000 versi). Il testo è in alto tedesco medio, la lingua della Germania meridionale, differente dal tedesco attuale.

Lo sfondo storico e i valori dell'*epos*

Il contesto storico, sia pure intrecciato con la leggenda, consiste nelle guerre sostenute da Attila (400-453 ca.), re degli unni, contro i Nibelunghi, una stirpe di nani che viveva nelle viscere della terra, detti anche i «figli delle nebbie», identificabile con i burgundi. Queste guerre terminarono intorno al 437 con le stragi che obbligarono tale popolo a lasciare il corso del Reno per stanziarsi nel territorio franco di Borgogna.

Nel poema viene introdotta la figura leggendaria di Sigfrido. Attila rappresenta il simbolo del valore germanico, anche se gli unni erano in realtà una tribù della Mongolia esterna. Nel poema, d'altronde, alla corte degli unni vive in esilio Teodorico, che storicamente fu re degli ostrogoti dal 474: il salto cronologico è un tributo epico alle forze che disgregarono l'Impero romano e crearono regni destinati a cambiare il volto dell'Europa.

Violenza e vendetta

I nuclei narrativi principali della canzone sono l'amore di Sigfrido per la dolce Crimilde e la vendetta di Crimilde nei confronti di chi ha ucciso il suo amato sposo.

L'opera riflette e celebra la visione della vita e gli ideali di un popolo di guerrieri: la forza fisica e la violenza come elementi distintivi di superiorità, la vendetta come logica naturale e strumento di giustizia. I personaggi sono animati da istinti violenti; assetati di stragi, leali solo nei confronti di amici e alleati, sono vittime di un destino di dolore e di morte cui non possono sfuggire. La canzone è pervasa da una religiosità pagana lontana dall'influsso del Cristianesimo: su tutto domina il Fato (una volontà superiore manifestata dagli dei), che schiaccia inesorabilmente i guerrieri, i quali possono solo opporre il loro coraggio nell'affrontarlo, per poi comunque trovare la morte.

PER LO STUDIO

a. Quali sono i nuclei tematici della *Canzone dei Nibelunghi*?
b. Quale visione della vita propone l'opera?

La morte di Sigfrido

A1
T 10

Canzone dei Nibelunghi

in *I Nibelunghi*, a cura di L. Mancinelli, Einaudi, Torino, 1972

Hagen ha estorto abilmente a Crimilde il segreto della vulnerabilità di Sigfrido: il suo punto debole è sulla schiena, dove si era posata una fogliolina di tiglio durante il magico bagno nel sangue del drago. In corrispondenza di esso Crimilde aveva ricamato sulla veste di Sigfrido una minuscola croce, in modo che i fedeli scudieri che sempre accompagnavano il principe sapessero quale punto proteggere durante eventuali combattimenti. Hagen, che si è offerto come scudiero, ha ora in pugno la situazione (XVI *Avventura*, 954-988).

La *Canzone dei Nibelunghi*: la trama

Il principe Sigfrido, della stirpe dei volsunghi, è stato allevato in una selva dal fabbro Regin. Istigato da questi ne ha ucciso il fratello Fafnir, trasformato in drago, e si è impossessato del tesoro dei Nibelunghi (l'oro del Reno) che egli custodiva. Bagnandosi nel sangue magico del drago, è diventato invulnerabile, a parte un punto della schiena su cui si era posata una foglia di tiglio. Dopo aver ucciso anche Regin, che tramava contro di lui, Sigfrido decide di recarsi a Worms, alla corte di Gunther, re dei Burgundi, per chiedergli in sposa la sorella Crimilde, famosa per la sua bellezza. Per ingraziarsi il re acconsente ad aiutarlo nella conquista della guerriera Brunilde, regina d'Islanda, la quale sfida in prove di destrezza chi aspira alla sua mano. Sigfrido accompagna Gunther in Islanda come suo vassallo e qui, in virtù di un mantello magico che rende invisibile chi lo indossa, ottiene la mano di Brunilde, che è così costretta a sposare Gunther mentre Sigfrido ottiene la mano di Crimilde. Anni dopo Brunilde scopre l'inganno e acconsente a che Hagen, valente e ambizioso guerriero vassallo di Gunther, lavi l'offesa da lei subìta con il sangue di Sigfrido. Fattosi rivelare da Crimilde il punto debole dell'eroe, Hagen lo uccide a tradimento durante una partita di caccia, quindi ruba il tesoro dei Nibelunghi e lo immerge nel Reno, per impedire che Crimilde possa usarlo per crearsi un esercito personale e vendicarsi dell'assassinio del marito.

Passano gli anni. Attila, re degli unni, chiede in sposa Crimilde, e la donna acconsente, meditando di vendicarsi della propria famiglia. Alla nascita del primo figlio invita Gunther e il suo seguito in Ungheria. Al loro arrivo a corte Crimilde chiede le venga restituito il tesoro; ne nasce una rissa nel corso della quale trovano la morte tutti i burgundi a eccezione di Gunther e Hagen. Crimilde chiede ancora a Hagen di indicarle il luogo del tesoro. Questi dichiara di non poterlo rivelare finché è in vita anche uno solo dei Burgundi. Crimilde fa uccidere il proprio fratello e offre la testa sanguinante a Hagen; al suo ulteriore diniego lo uccide, ma è uccisa a sua volta da Ildebrando, il vecchio maestro d'armi di Teodorico da Verona, entrambi ospiti di Attila, ma anche amici dei burgundi. Il tesoro dei Nibelunghi resterà nascosto per sempre nel Reno.

La sua veste era tutta di pelle di lontra,
da cima a fondo variegata di pelli diverse.
Sulla pelliccia lucente splendevano fibbie d'oro,
da entrambe le parti, al prode cacciatore.

Anche Balmung portava, una bella spada larga,
tanto tagliente che mai non falliva
quando calava sugli elmi. Affilati erano i tagli.
Il fiero cacciatore era d'animo assai lieto.

E se tutto vi devo raccontare,
era il bel turcasso pieno di frecce aguzze
dall'aurea incollatura e dalla punta assai larga.
Moriva in un momento ciò che feriva con esse.

1-4. La sua veste... cacciatore: è la descrizione del ritorno di Sigfrido dalla caccia a cui hanno partecipato i guerrieri burgundi Gunther e Hagen. Sigfrido ha catturato un orso e ora, con ostentato coraggio e gusto provocatorio, lo farà correre fra le tende dei cavalieri.

5. Balmung: è la spada dell'eroe, dall'altisonante nome germanico, un'arma splendida che Hagen sottrarrà a Sigfrido.

10. turcasso: faretra, astuccio per le frecce.

Così giunse il cavaliere in arnese da caccia.
Gli uomini di Gunther lo videro avvicinarsi,
gli corsero incontro e gli tennero il cavallo.
Teneva legato alla sella un grande orso massiccio.

Quando scese da cavallo lo liberò dai legami
alle zampe e alla bocca. Si levò subito aspro
l'abbaiare dei cani che avevano scorto quell'orso.
La belva cercava la foresta; i servi erano pieni d'orrore.

Stordito dal frastuono l'orso entrò nelle cucine.
Ahi quanti sguatteri cacciò dai focolari!
Volarono le padelle, furono scompigliati tutti i fuochi.
Quante squisite pietanze finirono nella cenere.

Balzarono dai loro seggi signori e vassalli.
L'orso s'incolleriva: il re fece sciogliere
le mute dei cani che erano alla catena.
Se il giorno fosse finito bene sarebbe stato un lieto giorno.

Con archi e con spiedi non furono tardi
ad accorrere là dove l'orso si dirigeva.
Tanti erano i cani che nessuno scoccò frecce.
Delle grida dei servi risuonava l'intera montagna.

L'orso fuggiva davanti alla canea.
Nessuno poteva inseguirlo se non lo sposo di Crimilde,
che gli fu sopra con la spada e a morte lo colpì.
Poi l'orso fu riportato ai fuochi di bivacco.

Chi aveva veduto, lodava la forza del guerriero.
Ed ecco i fieri cacciatori sono chiamati al banchetto.
In gran numero sedevano in un bello spiazzo erboso.
Quante vivande preziose furono portate ai cacciatori!

Ma non vennero i coppieri a versar loro il vino.
Altrimenti non avrebbero potuto esser meglio serviti.
Se non avessero avuto in cuore il tradimento
nulla a loro si potrebbe rimproverare.

Disse il sire Sigfrido: «Assai mi meraviglia,
poiché tante vivande ci vengono dalle cucine,
che non ci portino vino i nostri coppieri.
Se così ci trattate, non vi sarò più compagno di caccia.

Ho ben meritato che meglio mi si tratti.»
Il re dalla sua tavola disse con falso intento:
«Ripareremo volentieri a ciò in cui mancammo.
Di Hagen è la colpa, che ci fa patir la sete.»

29. spiedi: arma costituita da un ferro lungo e acuminato, inserito sulla punta di un'asta.

39-40. In gran numero... cacciatori: la scena del banchetto è di una idilliaca semplicità, in contrasto con quanto avverrà di lì a poco.

Disse Hagen di Tronje: «Mio caro signore,
credevo che oggi la battuta si svolgesse
nella foresta di Spesshart: là mandai quel vino.
Se oggi siam senza vino, ciò non accadrà mai più!»

Disse il sire Sigfrido: «Non ve ne posso esser grato!
Sette some di chiaretto e idromelato
qui dovevano giungere. E se questo non c'è,
bisognava almeno accamparsi in riva al Reno.»

Disse Hagen di Tronje: «Nobili cavalieri,
so una fredda sorgente non lontano di qui
(non siatemi irati) laggiù possiamo andare.»
Quel consiglio fu dato a danno di molti eroi.

La sete torturava il guerriero Sigfrido.
Per questo tanto più presto fece toglier le mense.
Voleva andare alla montagna dov'era la sorgente.
Con perfidia il consiglio fu dato dai guerrieri.

Alla città sui carri fu avviata la selvaggina
che aveva ucciso Sigfrido con mano possente.
Gli faceva grandi lodi chiunque la vedesse.
Perfidamente Hagen mancò di fede a Sigfrido.

Quando stavano per muovere alla volta del gran tiglio,
disse Hagen di Tronje: «Spesso mi è stato detto
che nessuno può misurarsi con lo sposo di Crimilde
quando vuole correre. Se volesse darcene una prova!»

Disse Sigfrido, il prode re del Niederland:
«Potete farne la prova, se volete correre con me
a gara alla fontana. Una volta là giunti,
darete la lode a chi vedrete vincitore»

«Anche noi proveremo», disse il guerriero Hagen.
E il forte Sigfrido soggiunse: «A terra mi siederò
ai vostri piedi giù nell'erba.»
Gunther si rallegrò quando udì queste parole.

Disse il prode eroe: «E questo ancora vi dico:
tutte le mie armi porterò su di me,
l'asta e lo scudo e la veste da caccia.»
S'allacciò la faretra e si cinse la spada.

Gli altri si tolsero allora le vesti.
Entrambi furono visti in due bianche camicie.
Come pantere selvagge corsero nel piano.
Ma accanto alla sorgente fu visto prima Sigfrido.

58. chiaretto e idromelato: il chiaretto del Reno e l'idromele erano bevande apprezzate dai Germani.

64. a danno di molti eroi: l'espressione anticipa la strage imminente.

84. Gunther... parole: il fratello di Crimilde esprime in questa gioia tutta la sua meschinità di essere superbo e invidioso.

Sempre in ogni gara vinceva gli avversari.
Si sciolse allora la spada, depose il turcasso,
appoggiò la forte asta ad un ramo di tiglio.
Presso l'onda sorgiva stava il magnifico straniero.

La cortesia di Sigfrido era assai grande.
Depose lo scudo dove l'onda scorreva.
Benché ardesse di sete, non bevve l'eroe
prima del re. Ma assai male ne fu ripagato.

La sorgente era fresca, limpida e dolce.
Gunther si chinò giù sopra l'onda.
Quand'ebbe bevuto, in piedi si levò.
Anche il prode Sigfrido l'avrebbe fatto volentieri.

Ma pagò cara la sua cortesia. Arco e spada,
tutto sottrasse Hagen dal luogo dove stavano.
Poi balzò indietro dov'era la lancia.
Mirava ad un segno sulla veste del guerriero.

Mentre il sire Sigfrido beveva alla sorgente,
lo colpì nella croce, e sprizzò per la ferita
il sangue dal suo cuore sulla veste di Hagen.
Nessun cavaliere compirà mai sì gran misfatto.

Gli lasciò l'asta confitta nel cuore.
Con tanta furia non era mai Hagen fuggito,
mai nella sua vita, davanti ad alcun uomo.
Quando il sire Sigfrido sentì l'aspra ferita,

con furore balzò su dalla sorgente.
La lunghissima lancia gli sporgeva dal cuore.
Il sire credeva d'avere l'arco e la spada:
e secondo il suo merito Hagen sarebbe punito.

Quando il morente non trovò la sua spada,
altro non gli rimase che il grandissimo scudo.
Lo strappò dalla fonte e corse dietro a Hagen,
né poté sfuggirgli il vassallo di Gunther.

Benché ferito a morte, lo scagliò con tanta forza
che dallo scudo molte pietre preziose
turbinarono via; e lo scudo fu infranto.
Il nobile straniero avrebbe voluto vendicarsi.

Hagen cadde a terra per la forza della sua mano.
Per la violenza del colpo risuonò l'isola tutta.
Se avesse avuto la sua spada, Hagen sarebbe morto.
Tanta furia spingeva il ferito, e ne aveva ben ragione.

115. mai... alcun uomo: Hagen (che in seguito apparirà eroico combattente) fugge, forse più che per paura, per la consapevolezza di aver commesso un'azione molto grave: a causa dell'ambiguità del gesto, è un momento di intensa drammaticità.

Ma scolorava il suo volto: le forze venivan meno.
Tutta si struggeva la vigoria del suo corpo,
poiché nel pallore portava i segni di morte.
Egli sarà pianto da molte belle donne.

Cadde tra i fiori lo sposo di Crimilde.
Il sangue dalla ferita fluiva impetuoso.
Allora rampognò (e ne aveva ben ragione)
coloro che avevano tramato morte e tradimento.

«Infami vigliacchi, – diceva il ferito,
– a che giovarono i miei servigi se voi mi avete ucciso?
Vi fui sempre fedele: questo non l'ho meritato.
Avete macchiato d'infamia tutta la vostra razza.

Ne porteranno il marchio quanti nasceranno da voi
da questo giorno in poi. Troppo ferocemente
la vostra collera sfogaste su questa mia vita.
La vergogna vi isolerà dai guerrieri d'onore.»

Accorsero i cavalieri dove giaceva abbattuto.
Per molti di loro fu un giorno doloroso
I guerrieri leali lo piangevano tutti
e ben lo meritava, il prode cavaliere.

Analisi e interpretazione

L'eroe epico e i valori cavallereschi
Nella scena della morte di Sigfrido è espresso il contrasto simbolico, presente in ogni narrazione epica, tra il tradimento e i valori cavallereschi (fedeltà, coraggio, lealtà).
A rendere ancora più drammatica la scena dell'uccisione dell'eroe, che segue e fa da contrappunto alla tragicomica uccisione dell'orso, concorre il paesaggio idilliaco di pace, composto da una pianura fiorita, una sorgente e un tiglio, simbolo della vulnerabilità dell'eroe.
Di Sigfrido si sottolinea:

- lo splendore dell'equipaggiamento guerriero;
- il mito della forza unito a quello della velocità, tratto comune ad altri eroi epici (*il pie' veloce Achille*, per esempio, nell'*Iliade* di Omero), secondo una caratterizzazione tipica delle qualità guerriere (*Spesso mi è stato detto / che nessuno può misurarsi con lo sposo di Crimilde / quando vuole correre*);
- la gentilezza e la deferenza nei confronti del sovrano (*La cortesia di Sigfrido era assai grande... Ma assai male ne fu ripagato... Ma pagò cara la sua cortesia*), che invece lo ha tradito (il re Gunther sa che Brunilde ha convinto Hagen a uccidere Sigfrido).

Lo stile e la tecnica narrativa
La tecnica narrativa produce un effetto di *suspense*: lo scioglimento del racconto (la morte dell'eroe) non viene raggiunto "a sorpresa", ma è preparato da una serie di allusioni e anticipazioni, per esempio il presentimento della catastrofe espressa dall'amara considerazione del narratore (*Se il giorno fosse finito bene sarebbe stato un lieto giorno*).
La costruzione è prevalentemente paratattica: di solito una frase coincide con un verso; per aumentare la tensione, l'ultimo verso di ogni quartina presenta una nota riassuntiva oppure l'intervento personale del narratore onnisciente.

Attività

1. Le caratteristiche del principe Sigfrido
Quali particolari dell'aspetto e del comportamento del protagonista ne fanno un eroe?

2. La scena iniziale
Il testo inizia con il racconto di un episodio di carattere tragicomico. Di quale episodio si tratta? Quali gesti compie Sigfrido?

3. L'inganno di Hagen
Tema centrale del brano è il tradimento di Hagen. Per quale motivo egli brama la morte di Sigfrido? Qual è il suo piano per uccidere l'eroe? Perché il suo comportamento appare particolarmente ignobile e vile?

4. Gli ultimi gesti di Sigfrido
Quali azioni l'eroe ha ancora la forza di compiere, benché trafitto a morte dall'asta di Hagen?

C1
⇨ T 11

Richard Wagner
Sigfrido

Titolo originale: *Siegfried*.
Seconda giornata in 3 atti di *L'anello del Nibelungo*
(sagra scenica in tre giornate e una vigilia)
Prima rappresentazione: Bayreuth, Festspielhaus, 16 agosto 1876
DVD: Deutsche Grammophon, 2002.

La tetralogia

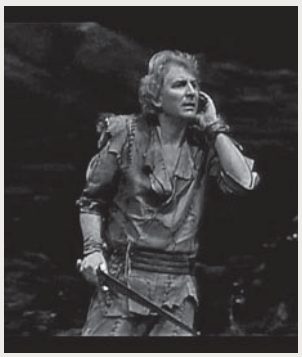
L'anello del Nibelungo è un ciclo di quattro opere (per questo è chiamato "tetralogia", dal greco *tetra*, "quattro", e *logia*, "opera") del compositore romantico tedesco Richard Wagner. La tetralogia, che trae ispirazione dalle saghe nordiche, è composta da *L'oro del Reno* (un prologo in un atto), *La Valchiria*, *Sigfrido* e *Il crepuscolo degli dei*; in essa si narra il principio e la fine del mondo in una saga epica che si svolge in tre giornate, precedute da una vigilia. Attraverso queste quattro opere Wagner intendeva raccontare il tramonto di un mondo basato sulla violenza e l'autorità e la nascita di una nuova epoca.

Il *Sigfrido*, che Wagner iniziò nel 1856 e completò solamente nel 1874, costituisce un'opera di transizione: essa si conclude con un lieto fine provvisorio (Sigfrido, eroe assetato di libertà, troverà l'amore, che diverrà fonte di conoscenza, ma anche causa di morte), ma il tema principale della saga, la maledizione dell'oro del Reno, riprenderà nell'opera successiva, *La Valchiria*. Dal punto di vista musicale, i momenti del *Sigfrido* che si svolgono nella natura, come la Fusione della spada e l'Incantesimo della foresta, rappresentano blocchi sinfonici autonomi e compiuti. La scena amorosa tra Sigfrido e Brunilde è uno dei momenti più belli dell'opera, una parte autosufficiente che si regge sull'uso fortemente melodico delle voci lanciate in arditi acuti.

Alcuni critici hanno visto rispecchiate nella saga le idee filosofiche di Wagner, che passò dall'essere influenzato da teorie positiviste, e nutrire quindi una grande fiducia nel progresso umano, all'adesione alla filosofia pessimistica del tedesco Arthur Schopenhauer.

Richard Wagner
(Lipsia, 1813 - Venezia, 1883) è stato uno dei più importanti compositori del romanticismo musicale. Dopo gli studi di musica, si dedica alla composizione di alcune opere musicali e all'attività di direttore d'orchestra. Nel frattempo matura la concezione di opera d'arte totale, in cui si fondono suono, parola e azione scenica, e comincia a scrivere da sé i libretti dei propri drammi. Nel 1848 partecipa ai moti rivoluzionari in Germania e per questo viene mandato in esilio. Negli anni successivi si sposta in vari paesi europei, dove scriverà le opere della maturità: *Lohengrin* (1850), la tetralogia dell'*Anello del Nibelungo* (1852-1876), *Tristano e Isotta* (1865) e *Parsifal* (1882).

Atto I
Sigfrido, la cui madre Sieglinde è morta dandolo alla luce, è stato allevato dal nano Mime. Questi vuole ricostruire Nothung, la spada frantumata da Wotan, il padre degli Dei, che è in grado di rendere invincibile chi la possiede, e poi sfruttare la forza divina di Sigfrido per uccidere il gigante Fafner, custode dell'oro del Reno. Sigrido costringe Mime a raccontargli la verità sulle sue origini e quindi gli ordina di ricomporre la spada. Mentre Sigfrido è nel bosco arriva un viandante, in realtà Wotan travestito, che propone a Mime tre enigmi e gli rivela che a riforgiare Nothung sarà colui che non conosce paura, e che da lui si deve guardare. Mime, che non ha insegnato la paura a Sigfrido, prepara il veleno per ucciderlo una volta che abbia eliminato Fafner. Sigfrido riesce intanto a saldare la spada.



Atto II
Lo gnomo nibelungo Alberich, fratello di Mime, vuole impadronirsi dell'anello e per questo attende Sigfrido presso la caverna del drago Fafner. All'alba Sigfrido si fa accompagnare presso l'antro da Mime, quindi lo scaccia e assiste da solo al risveglio della natura, ma quando prova a cantare con gli uccelli usando il suo zufolo, non vi riesce. Egli ingaggia poi una battaglia con il drago e lo uccide trafiggendogli il cuore: una goccia di sangue di drago gli cade sulla mano e dopo averla assaggiata, comincia a comprendere il linguaggio degli uccelli. Un uccellino gli rivela del tesoro, che comprende un elmo e l'anello, e del piano di Mime: Sigfrido si impadronisce del tesoro e uccide il Nibelungo. L'uccellino gli dice anche che su una roccia circondata dalle fiamme dorme Brunilde, la più bella delle donne, in attesa di un eroe che la salvi. Sigfrido si dirige a cercarla.

Atto III
Wotan interroga la veggente Erda nella speranza di comprendere quale futuro lo attende, ma la sua risposta è ambigua ed Erda risprofonda negli abissi. Wotan incontra quindi Sigfrido, che ingaggia un combattimento con il dio uscendone vincitore.
Sigfrido riesce infine a penetrare tra le fiamme dove dorme Brunilde e la sveglia con un bacio. Dapprima esitante, Brunilde accetta poi di perdere la sua natura divina per abbandonarsi all'amore per l'eroe.

PER LO STUDIO

a. Sigfrido viene presentato come un eroe epico. Quali caratteristiche lo distinguono dagli uomini comuni?

b. Verso l'esame **Relazione-ricerca**. Per una relazione-ricerca pluridisciplinare leggi il *dossier* a p. 345 e sviluppa l'attività sugli eroi epici del Medioevo nell'immaginario artistico-letterario.

I cavalieri: eroi dell'epica medioevale

La figura del cavaliere esercitò un grande fascino sull'immaginario collettivo della società feudale e ispirò numerose opere letterarie, volte a divulgare le gesta di eroi prodi e valorosi, che prestavano il loro mestiere a grandi e piccoli feudatari o alla Chiesa come "soldati di Cristo". Ciò era funzionale sia allo scontro militare e religioso in atto fra Cristianesimo e Islamismo sia al tentativo delle aristocrazie europee, in particolare franche, germaniche e iberiche, di coinvolgere le loro forze guerriere nella creazione di monarchie nazionali.

Tra i primi regni feudali formatisi dalla disgregazione dell'impero di Carlo Magno (> A1, p. 6), la Francia fu quello che diede avvio per primo a un processo di unificazione territoriale: nel 987, uno dei feudatari maggiori, Ugo Capeto, fondatore della dinastia capetingia, riuscì a imporre il proprio dominio e a rendere ereditaria la corona, aprendo così la strada alla formazione di uno Stato nazionale, che sarà completata solo dopo secoli di lotta contro i grandi feudatari. E fu proprio in Francia che nei secoli X e XI si sviluppò la cavalleria. In questo paese, infatti, vigeva l'istituto del maggiorasco, in base al quale l'eredità paterna spettava solo al primogenito. Per gli altri figli (cadetti) non restava che la carriera ecclesiastica oppure prestare i propri servigi a un qualche signore. Gran parte dei nobili senza feudo finirono così per prestare servizio militare a cavallo negli eserciti feudali.

Diversa era la situazione nei regni di Germania e d'Italia. In Germania cinque potenti casate feudali (Sassonia, Franconia, Svevia, Baviera e Lorena) erano in lotta costante per ottenere la corona regia. L'Italia dal canto suo era frantumata e divisa tra i ducati creati dai longobardi nel centro-nord, contee e marchesati creati dai carolingi, territori della Chiesa, domini bizantini e arabi al sud. Quando, all'inizio del X secolo, in Germania finì per prevalere la casa di Sassonia, gli imperatori sassoni non ebbero problemi a imporre il loro dominio su gran parte dell'Italia, che entrò a far parte del rinato Sacro romano impero, ora detto germanico, perché a differenza del primo non comprendeva la Francia.

La penisola iberica rimase invece a lungo divisa tra gli arabi, che occupavano circa i due terzi del suo territorio, e i regni feudali cristiani del nord (Aragona, Asturie, Navarra e Castiglia). A partire dalla seconda metà dell'XI secolo da questi piccoli Stati prese il via la cosiddetta *reconquista*, ossia la cacciata dei mori (così gli spagnoli chiamavano gli arabi). Appoggiati dal papa, i regni cristiani strapparono progressivamente agli arabi parte dei loro territori, fino a ridurli verso la fine del XIII secolo al solo piccolo regno di Granada, nel sud).

Orlando, il Cid e Sigfrido

Il paladino Orlando costituisce l'esempio più illustre del cavaliere "campione di Cristo": l'eroe incarna il valore militare (è forte e coraggioso), la fedeltà del vassallo nei confronti del sovrano (combatte e muore per Carlo Magno), la fede religiosa (la morte nella guerra contro gli infedeli gli fa guadagnare il Paradiso).

Per il Cid, guidato dal severo codice morale della nobiltà spagnola, combattere gli infedeli è una missione; ma le sue gesta eroiche non raggiungono quell'orgoglio guerresco che fa di Orlando un martire leggendario. Al contrario di quanto accade nella *Canzone di Orlando*, dove la figura femminile è quasi inesistente, nel *Poema del mio Cid* gli affetti familiari hanno un'importanza fondamentale e il protagonista mostra tutta la sua umanità proprio nel tenero sentimento che lo lega alla moglie e alle figlie.

Nell'epica nordica della *Canzone dei Nibelunghi* non compare la figura del cavaliere cristiano, dal momento che il poema rielabora temi e leggende di antiche popolazioni non ancora venute a contatto con la civiltà cristiana. E tuttavia il prode e fedele Sigfrido condivide con i cavalieri dell'epica franco-spagnola i valori della lealtà cavalleresca, della deferenza al sovrano e della fedeltà: chi contravviene a essi, chi tradisce non può più essere considerato un "guerriero d'onore", e quindi un cavaliere.

Combattimento tra Martin Gomez e il Cid, miniatura dalle *Cronache di Spagna*, 1344. Lisbona, Accademia delle Scienze.

PER LO STUDIO

a. Che cosa distingue i cavalieri dell'epica franco-spagnola da quelli dell'epica nordica dei Nibelunghi?

b. Quali caratteri denotano Orlando, il Cid e Sigfrido?

c. Verso l'esame **Relazione-ricerca**. Per approfondire gli aspetti dell'eroismo e della fedeltà del cavaliere medioevale, leggi il *dossier* a p. 345 e sviluppa l'attività proposta.

Il romanzo cortese cavalleresco

Dagli eroi della classicità a re Artù

A partire dalla seconda metà del XII secolo, nella Francia settentrionale i valori celebrati nelle canzoni di gesta confluirono nel romanzo cortese o cavalleresco in versi (e in prosa a partire dal XIII secolo), il cui fine era la celebrazione dell'amore e dell'avventura. L'intreccio complicato faceva sì che esso fosse destinato alla lettura più che alla declamazione e al canto.

Una letteratura destinata alle dame
L'epica carolingia tramandava le imprese di re Carlo e dei suoi paladini e rifletteva i valori cavallereschi dell'onore e della fedeltà. Il romanzo cortese rispecchiava, invece, l'evoluzione della società feudale e l'elaborazione dell'ideale cortese da parte di una classe nobiliare sempre più salda nei suoi privilegi e sempre più colta e raffinata. Nelle corti anche le donne cominciarono a godere di maggiore rispetto e libertà: esse partecipavano della vita intellettuale (erano spesso più colte degli uomini, continuamente impegnati in imprese militari), contribuivano a orientare la poesia ed erano le ispiratrici dell'amor cortese; era poi alle donne che si rivolgevano i romanzi cavallereschi.

Il ciclo dei cavalieri antichi
Un primo gruppo di romanzi cortesi si ispira agli eroi dell'epica classica, cui vengono attribuiti costumi e ideali medioevali: il *Romanzo di Tebe* (1150); il *Romanzo di Troia* (intorno al 1165), un poema di 30 000 versi composto da Benoît de Sainte-Maure; il *Romanzo di Enea* (1160); i *Romanzi di Alessandro* (XII secolo), sulle gesta del grande condottiero macedone Alessandro Magno.

Un secondo gruppo di romanzi narra invece vicende d'amore ambientate nel mondo greco-bizantino (*Florio e Biancofiore*).

Il ciclo di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda
Un terzo gruppo di romanzi cortesi narra le imprese di re Artù, leggendario re dell'antica Britannia (VIII secolo), figlio di Uther Pendragon e marito della bella e infedele Ginevra, il quale spinge le sue conquiste fino al mar Baltico e a Roma, aiutato dagli incantesimi del mago Merlino e dai cavalieri della Tavola Rotonda (Lancillotto, Tristano, Perceval). Il ciclo è ispirato a leggende popolari di origine gallese o irlandese, ambientate in Inghilterra e nella penisola di Bretagna (una regione della Francia nord-occidentale) e scritte in latino dal chierico inglese Goffredo di Monmouth (*Storia dei re di Britannia,* 1135-1137), poi tradotte in francese e reinterpretate, nel XIII secolo, dallo scrittore inglese Guglielmo di Malmesburg, per esaltare l'ideale cavalleresco, l'amore, l'avventura e l'eroismo.

Ideali cortesi e culto dell'amore

Il romanzo cavalleresco del ciclo bretone-arturiano creò una nuova immagine di cavaliere: questi non era più il guerriero paladino della fede cristiana, simbolo di un ideale collettivo, ma l'eroe interprete degli ideali nobiliari cortesi che compie avventure individuali.

La *quête*
In questi romanzi il cavaliere dà prova del proprio coraggio e dell'amore incondizionato per una dama mettendosi in viaggio alla ricerca di qualcosa, una persona o un oggetto (il cavaliere cristiano Perceval muove, per esempio, alla ricerca del Graal, il calice sacro che aveva contenuto il sangue di Cristo). In questo viaggio-ricerca (*quête*), nel corso del quale si sottopone a prove di coraggio che esaltano le sue qualità personali (può accadergli di dover affrontare incantesimi, situazioni magiche e soprannaturali), il cavaliere sperimenta nella pratica gli ideali a cui è stato educato. Egli giunge così a perfezionare la propria formazione e a elevarsi spiritualmente, per compiacere la sua dama e, in ultima analisi, per incontrare se stesso: questa ricerca rende la vicenda narrata esemplare di una problematica umana universale.

L'amor cortese
Tema centrale nel romanzo cortese è l'amore, che qui rispecchia in molti aspetti i dettami del *De amore* di Andrea Cappellano (> A1 T7): non c'è amore senza nobiltà d'animo, generosità, lealtà e devozione, in una parola senza cortesia, una qualità che a sua volta non si attualizza se non c'è l'esperienza amorosa. Quella cortese è una visione particolare dell'amore, frutto dell'ambiente di corte in cui si è formata e di una concezione aristocratica e raffinata della vita. L'amore di cui si parla non è quello comune a tutti gli uomini, che si compie nel matrimonio e nella procreazione. Esso mantiene il suo carattere sensuale ed erotico, è mosso dal desiderio di possedere la donna amata, ma il suo soddisfacimento è rimandato, si sostanzia nell'attesa e nel corteggiamento, nella devozione assoluta. In tal senso si può dire che l'amore del cavaliere per la dama rispecchi il rapporto del vassallo con il suo re. È per amore di una dama che il cavaliere va incontro alle avventure ed è disposto persino a morire.

Il sentimento d'amore può tuttavia essere così forte e irresistibile da spingere il cavaliere a tradire la fiducia del proprio signore, anche se al prezzo di profondi conflitti interiori. Il giovane Tristano, per esempio, s'innamora, riamato, di Isotta, la promessa sposa dello zio, il re Marco di Cornovaglia, e da quel momento i due vivono una contrastata passione. Il cavaliere Lancillotto, che ha giurato fedeltà a re Artù, s'innamora, riamato, di Ginevra, moglie del re, e anche in questo un'attrazione indomabile porta i due amanti a tradire la fiducia del sovrano.

PER LO STUDIO

a. I romanzi cortesi vengono in genere raggruppati secondo alcune linee di ispirazione. Sai dire quali?
b. L'amore celebrato nei romanzi cortesi era conforme alle regole imposte dalla Chiesa?
c. Quali caratteri tematici e formali sono comuni alla tradizione delle *chansons* e del ciclo bretone?

Dal romanzo cortese al romanzo allegorico

Un caso a parte è quello del *Romanzo della Rosa*, lungo poema (21780 versi) di carattere allegorico e didattico, scritto in lingua d'*oïl* e composto a quattro mani: la prima parte fu composta intorno al 1230 da Guillaume de Lorris, la seconda intorno al 1270 da Jean de Meung.

Nella prima parte prevale la celebrazione dell'amore cortese (per cogliere la Rosa, il Conquistatore è aiutato da Gentilezza, Eleganza, Generosità, Devozione e ostacolato da Pudore e Gelosia); nella seconda parte prevale la celebrazione della Natura e della Ragione (l'amore qui è visto come strumento della Natura che deve conciliarsi con la Ragione), segno del mutamento dei tempi, che vedono l'emergere delle classi borghesi e di una diversa concezione dell'uomo.

Per le sue personificazioni allegoriche, l'opera si allontana dalla tradizione cortese e anticipa il genere allegorico-didascalico cui appartiene la *Commedia* di Dante (alcuni critici attribuiscono a Dante anche i 232 sonetti che compongono il poemetto del *Fiore*, 1284-1294).

I volgarizzamenti franco-italiani

I romanzi cortesi in versi ebbero grande successo nell'Europa medioevale nel corso del Due-Trecento. L'aristocrazia feudale francese divenne il modello di riferimento per la società signorile dell'intero Occidente, fatto che spiega anche la diffusione in Spagna e in Italia di un lessico francesizzante per nominare tutti gli aspetti della vita di corte, dai tornei cavallereschi, alle cacce, alle feste danzanti.

Volgarizzamenti dell'epica troiana e romana

In Italia, le narrazioni furono perlopiù anonime e, in genere, costruite a partire da materiali di autori diversi. L'epica troiana (il *Romanzo di Troia* di Benoît de Sainte-Maure fu volgarizzato in prosa nella *Istorietta troiana* da un ignoto autore del Duecento) e romana (*Romanzo di Enea*) furono rivisitate o per soddisfare il gusto cortese cavalleresco oppure con finalità educative (si studiavano nelle scuole pubbliche e private) o ancora per motivi politici (in età comunale le varie città facevano risalire le proprie origini agli antichi romani che, a loro volta, secondo il mito narrato nell'*Eneide* di Virgilio, discendevano dai troiani).

Volgarizzamenti dell'epica bretone

Le vicende dei cavalieri della Tavola Rotonda arrivarono in Italia sia negli originali in versi, sia nei rifacimenti francesi in prosa.

Lancillotto, composto tra il 1220 e il 1235, riprendeva la storia di Lancillotto narrata da Chrétien de Troyes.

Il volgarizzamento più antico del famoso *Romanzo di Tristano*, in volgare umbro-aretino, risale alla fine del Duecento. La *Tavola Rotonda* e *Tristano riccardiano* (dal nome della Biblioteca Riccardiana di Firenze in cui è conservato il codice) sono testi in prosa volgare ugualmente databili alla fine del Duecento e anch'essi derivati dal modello francese. Nel 1270 Rustichello da Pisa realizzò un'ampia compilazione in lingua francese su temi, personaggi e vicende del ciclo bretone e gli eleganti manoscritti bretoni cominciarono ad arricchire le biblioteche signorili, divenendo le letture preferite negli ambienti aristocratici feudali. In particolare la vasta biblioteca degli Estensi, a Ferrara, si specializzò nella raccolta di romanzi cavallereschi francesi e di canzoni di gesta scritte in un misto di francese e volgare veneto.

Dal cantare al poema cavalleresco

Nel corso del Trecento, i volgarizzamenti franco-veneti delle leggende cavalleresche penetrarono anche in Toscana, dove assunsero la forma di *cantari*, ovvero narrazioni in ottava rima che poeti itineranti recitavano per il divertimento di un pubblico popolare e borghese (soprattutto artigiani e mercanti). Tra i cantari si ricordano, in età comunale, quelli del fiorentino Antonio Pucci (1310-1388), che rielaborò in chiave popolaresca la materia di re Artù (*Gismirante, Brito di Bretagna*).

PER LO STUDIO

a. Per quali aspetti il *Romanzo della Rosa* si allontana dalla tradizione cortese?
b. Quale fu il modello culturale di riferimento per la società signorile italiana del Duecento?

Approfondimenti

Le origini del termine "romanzo"

La parola "romanzo" deriva dall'avverbio latino *romanice*, da cui la forma francese *romanz* e quella italiana *romanzo*.

Romanice rimanda a sua volta all'espressione *romanice loqui*, con cui si indicava il volgare latino, cioè il latino parlato dal popolo (il *vulgus*), in contrapposizione al *latine loqui*, il latino parlato dai dotti, più aderente alla norma linguistica classica. Si ricorda che il termine "volgare" non va inteso in senso spregiativo, ma come sinonimo di lingua popolare, quella impiegata nella comunicazione orale e pertanto più soggetta ad altre influenze linguistiche e a modificarsi con maggiore velocità di quella scritta.

Ne consegue che le lingue dette romanze o neolatine (provenzale, francese, spagnolo, italiano) sono derivate non dal latino classico della tradizione letteraria, ma dai latini volgari, che dopo il tramonto dell'Impero romano erano diventati sempre più mutevoli e differenziati geograficamente, e di conseguenza sempre più lontani dal latino scritto.

PER LO STUDIO

a. Qual è l'origine del termine "romanzo"?

Il cavaliere e il culto dell'amor cortese

Lo studioso ungherese Arnold Hauser (1971) analizza i legami tra la «cultura organizzata dalle corti» e la figura del cavaliere medioevale, tra gli ideali della *cortesia* e dell'amore-passione e la nuova posizione della donna nella società cortese.

La cultura della cavalleria medioevale è la prima manifestazione moderna di una cultura organizzata dalle corti, la prima in cui fra il signore, i cortigiani e i poeti ci sia una vera comunione spirituale. Le corti delle Muse[1] non sono soltanto strumenti di propaganda e istituzioni culturali sovvenzionate dai principi, ma rappresentano organismi complessi in cui quelli che inventano le belle forme di vita e quelli che le mettono in pratica mirano allo stesso fine. Ma una simile comunione è possibile solo dove ai poeti che salgono dal basso è aperto l'accesso ai più alti strati della società, dove tra i poeti e il loro pubblico c'è una grande somiglianza di vita (che sarebbe stata inconcepibile un tempo), e dove cortesia e scortesia non implicano solo una differenza di condizione, ma di educazione: dove quindi non si è necessariamente «gentili» per nascita e grado, ma lo si diventa per istruzione e carattere. È evidente che questo canone dei valori fu stabilito per la prima volta da una nobiltà professionale, che ricordava ancora come fosse venuta in possesso dei suoi privilegi, e non da una nobiltà di sangue, che quei privilegi aveva sempre avuto. Ma con lo sviluppo del nuovo concetto di civiltà, secondo cui i valori estetici e intellettuali sono nello stesso tempo valori morali e sociali, la funzione di guida, soprattutto nella letteratura, passa dal clero, unilaterale nella sua concezione del mondo, alla cavalleria. La letteratura monastica perde la sua funzione storica di guida, e il monaco non è più la figura rappresentativa del tempo; la quintessenza ne è ora il cavaliere, com'è rappresentato a Bamberga[2], nobile, fiero, vigile, perfetta espressione della cultura fisica e spirituale.

La civiltà cortese del Medioevo si distingue da ogni altra soprattutto per il suo carattere spiccatamente femminile; e non solo perché le donne prendono parte alla vita intellettuale e contribuiscono a orientare la poesia, ma perché, sotto molti rispetti, è femminile anche il pensiero e il sentimento degli uomini. Mentre gli antichi poemi eroici, e le stesse *chansons de geste*, erano destinate a un uditorio maschile, la poesia amorosa provenzale e i romanzi bretoni del ciclo di Artù si rivolgono anzitutto alle donne. Eleonora d'Aquitania, Maria di Champagne[3], Ermengarda di Narbona, o comunque si chiamino le protettrici dei poeti, non sono soltanto gran dame, coi loro «salotti» letterari, esperte e promotrici di poesia, ma sono spesso loro a parlare per bocca dei poeti. E non basta dire che gli uomini debbono alle donne la loro educazione estetica e morale, che esse sono la sorgente, l'argomento e il pubblico della poesia. La donna, nell'evo antico semplice proprietà dell'uomo, preda di guerra, oggetto di contesa e schiava, nell'alto Medioevo ancora soggetta all'arbitrio della famiglia e del signore, ora acquista una dignità che non è così facile comprendere. Perché, anche se la superiore cultura delle donne potesse spiegarsi col fatto che gli uomini sono continuamente impegnati nel servizio militare, e con la progressiva secolarizzazione della cultura, rimarrebbe pur sempre da chiarire come mai la cultura goda di tanto rispetto da consentire alle donne di dominare – attraverso di essa – la società. Non fornisce una spiegazione soddisfacente neppure il nuovo diritto, che prevede, per certi casi, la successione al trono in linea femminile e il trapasso dei grandi feudi nelle mani di donne, e che, in linea di massima, può aver contribuito al maggior prestigio del loro sesso. E tanto meno può servire da spiegazione la concezione cavalleresca dell'amore, che non è la premessa, ma un sintomo della nuova posizione della donna nella società.

La poesia cortese e cavalleresca non ha scoperto l'amore, ma gli ha dato un nuovo significato. [...]

Ciò che contraddistingue la poesia cavalleresca nei confronti dell'antichità e dell'alto Medioevo, è soprattutto il fatto che l'amore, per quanto spiritualizzato, conserva il suo carattere sensuale ed erotico; e proprio in quanto tale opera la rinascita della personalità morale. Nuovo, nella poesia cavalleresca, è il culto consapevole dell'amore, il senso che l'amore va protetto e alimentato; nuova è la credenza che l'amore sia la fonte di ogni bontà e bellezza e che ogni atto turpe, ogni bassa inclinazione sia un tradimento verso l'amata. Nuovo è l'intimo e dolce affetto, la pia devozione, che l'amante prova in ogni pensiero per la sua donna; nuova l'infinita, inappagata e inappagabile, perché illimitata, sete d'amore. Nuova è la felicità dell'amore, che è indipendente dalla soddisfazione del desiderio e resta suprema beatitudine anche nel più duro insuccesso. Nuovo infine è l'intenerimento e la femminilizzazione dell'uomo innamorato. Già il fatto che l'uomo faccia la parte del corteggiatore capovolge il primitivo rapporto fra i sessi. Le età arcaiche ed eroiche, in cui bottini di schiave e ratti di fanciulle sono all'ordine del giorno, ignorano il corteggiamento.

(Hauser, 1971)

1. Le corti delle Muse: le Muse sono le divinità immaginate dai Greci, figlie del dio Zeus e di Mnemosine (la Memoria), ispiratrici di ogni forma di bellezza, di arte, di armonia. L'espressione «corti delle Muse» significa che le donne nella società cortese sono "divinità" che dettano l'ispirazione ai poeti.

2. Bamberga: città della Germania, nell'antica Franconia, oggi Baviera. Eletta a vescovado feudale dall'imperatore Enrico II il Santo (973-1024), conserva importanti monumenti medioevali, tra cui il Duomo, consacrato nel 1012; al suo interno si trova la scultura citata da Hauser e nota come *Il cavaliere di Bamberga* (*Bamberg Reiter*) del 1235 ca. Non si sa chi rappresenti: senza armi, il cavaliere sta in sella al suo cavallo, di cui tiene le redini, e guarda lontano.

3. Eleonora... Champagne: Eleonora d'Aquitania fu moglie di Luigi VII di Francia; ripudiata con l'accusa di adulterio, sposò poi Enrico II Plantageneto, re d'Inghilterra. Una delle sue figlie, Maria, sposò Enrico I di Champagne. Protettrici di artisti e poeti, contribuirono alla diffusione della lirica provenzale nel nord della Francia.

PER LO STUDIO

a. Perché, secondo Hauser, la «cultura della cavalleria» fu la prima manifestazione moderna di una cultura organizzata dalle corti?

b. Chi erano i principali destinatari della poesia provenzale e dei romanzi bretoni?

c. Quali sono, sempre secondo Hauser, i caratteri peculiari della civiltà cortese del Medioevo, quelli che la distinguono dalle civiltà precedenti?

Goffredo di Strasburgo

La vita

Goffredo di Strasburgo, nato a Strasburgo, all'epoca in Germania, vissuto tra il XII e il XIII secolo, è l'autore del romanzo incompiuto *Tristano e Isotta* e uno dei più importanti poeti ad aver scritto in alto tedesco. L'opera, datata fra il 1210 e il 1220, pone problemi di fonti e di rielaborazione.

Le opere e i temi

La versione originale della storia d'amore di Tristano e Isotta, ispirata a leggende celtiche tramandate oralmente, non ci è nota se non attraverso opere frammentarie che a essa si sono ispirate, tra cui quella di Chrétien de Troyes e di Tommaso d'Inghilterra, scrittore vissuto nella seconda metà del XII secolo alla corte di Eleonora d'Aquitania, allora regina di Inghilterra, che ne fornì una versione in francese (*Tristan*).

Nel XIII secolo Goffredo di Strasburgo ne diede una versione in lingua tedesca, che nel tempo ha subito ulteriori integrazioni. Il filologo francese Joseph Bédier (1864-1938), confrontando le fonti, ha elaborato una moderna ricostruzione della storia (*Il romanzo di Tristano e Isotta*, 1900).

Destinato a un pubblico aristocratico e raffinato, il romanzo tratta il tema della passione d'amore. Tristano e Isotta lottano inutilmente per contrastare l'amore irresistibile che si è impadronito di loro, complice un filtro magico bevuto per errore (> A1 T11). Il filtro è il segno emblematico di un potere sovrumano cui l'uomo non può sottrarsi e, nel contempo, dell'ineluttabilità della sofferenza d'amore. Il romanzo di Tristano e Isotta, archetipo dell'eterna tragedia dell'amore impossibile, ha ispirato nei secoli poeti e scrittori e appassionato generazioni di lettori, e ancora oggi continua a esercitare il suo fascino.

PER LO STUDIO

a. Da quali opere trae ispirazione Goffredo di Strasburgo per la stesura del romanzo *Tristano e Isotta*?
b. A quale pubblico egli si rivolge?

Re Marco sorprende Tristano e Isotta addormentati, separati dalla spada, XIII secolo. Monaco, Bayersche Staatsbibliothek.

A1
T 11

Il filtro d'amore

Goffredo di Strasburgo
Tristano e Isotta

a cura di O. Gogala di Leesthal, Utet, Torino, 1955

La partenza di Isotta per la Cornovaglia è stata decisa: Tristano e i suoi compagni faranno da guida alla futura regina. La madre di Isotta prepara intanto il filtro magico che garantirà alla figlia un matrimonio duraturo e felice.

Tristano e Isotta: la trama

La vicenda si svolge nell'Inghilterra dell'VIII secolo. Il cavaliere Tristano, rimasto orfano dei genitori, Riwalin e Biancofiore, è accolto alla corte dello zio, il re Marco di Cornovaglia. Valente guerriero, Tristano viene ferito in uno scontro dal gigante Morholt, fratello della regina d'Irlanda, ed è costretto a farsi curare, sotto falso nome, dalla regina stessa e dalla figlia Isotta, una fanciulla di straordinaria bellezza. Questa possiede gentilezza e cultura, e conosce, al pari della madre, le arti magiche della guarigione. Tornato in Cornovaglia e raccontato al re Marco delle virtù di Isotta, Tristano viene inviato da questi a chiedere in suo nome la mano della fanciulla. Dapprima esitante, Isotta è convinta dai genitori e da Tristano, che ben conosce la nobiltà e il valore di Marco, ad accettare il vantaggioso matrimonio. Sulla nave che li riconduce in Cornovaglia i due giovani bevono per errore un filtro che la regina aveva preparato per rendere indissolubile l'amore di re Marco e della figlia. Fra loro nasce così una violenta passione, che non si attenua neanche dopo il matrimonio di Isotta con re Marco. Sorpresi un giorno dal re, i due amanti fuggono e si nascondono nella foresta di Morrois. Qui vengono rintracciati dal re Marco, addormentati l'uno accanto all'altro, ma separati dalla spada di Tristano. Quel casto atteggiamento stupisce e commuove Marco, che se ne va senza svegliarli, dopo aver lasciato accanto a loro la propria spada e l'anello nuziale. Colpiti da tanta clemenza, Tristano e Isotta decidono di separarsi; il giovane va in Armorica (Bretagna), dove sposerà un'altra bellissima fanciulla, Isotta dalle bianche mani, ma non riuscirà mai ad amarla.

A questo punto, il romanzo si interrompe; ma grazie ai continuatori medioevali tedeschi conosciamo la conclusione del dramma, che ripete, capovolgendola, la prima parte della vicenda.

Nel corso di un combattimento Tristano è ferito a morte da un'arma avvelenata. Solo la regina Isotta potrebbe salvarlo. Prega allora la moglie di inviare da lei un messaggero con il quale concorda un segnale: se Isotta avrà accettato di venire isserà al ritorno la vela bianca; se invece avrà rifiutato isserà la vela nera. Isotta corre da Tristano, ma Isotta dalle bianche mani, pazza di gelosia, annuncia al marito che la nave porta vele nere. Tristano muore, e muore di dolore anche la bionda Isotta inutilmente accorsa. Il re Marco, venuto a sapere del filtro magico, maledice la propria incomprensione e ordina che i corpi dei due amanti siano seppelliti in tombe vicine. Presto da quella di Tristano spunta una rosa e da quella di Isotta un ceppo di vite: crescendo, le due piante si abbracceranno per sempre.

Intanto mentre Tristano e i suoi compagni si preparavano e predisponevano tutto, Isotta, la saggia regina, apprestava in una piccola ampolla di cristallo un filtro d'amore, pensato e composto con tale sottile senno e così combinato con virtù magiche che se due ne bevevano insieme, dovevano, anche senza loro volere, amarsi l'un l'altro sopra ogni altra cosa; veniva insieme largita una sola vita e una sola morte, un'unica felicità ed infelicità, uno stesso dolore ed una stessa gioia.

La saggia regina prese il filtro e disse piano a Brangaene: «Brangaene, nipote mia, non ti dispiacciano le mie parole: disponi in questo senso la tua mente e ascolta quello che ti dico: prendi questa ampolla e questo filtro e tienli ben custoditi, e abbine cura sopra ogni cosa. Guarda che nessuno al mondo lo sappia e bada bene che niuno ne assaggi. Veglia con grande diligenza e quando Isotta e Marco saranno soli, mesci loro questa bevanda come se fosse vino e fa' che ne bevano ambedue. Guarda anche che all'infuori di loro due nessun altro ne assaggi. Tu stessa non bere con loro, è un filtro d'amore, tieni questo ben in mente. Ti raccomando con ogni premura e ogni cura Isotta; ella è la parte migliore della mia vita: io stessa e lei siamo affidate alla tua vigile bontà: e questo basti». «Madonna diletta» – disse Brangaene – «se questa è la volontà di ambedue voi, partirò volentieri con lei e veglierò sul suo onore e su tutto ciò che la riguarda come meglio posso».

Tristano prese allora congedo e con lui tutto il suo seguito. Partirono da Weisefort[1] con grande fasto. Il re e la regina con il loro seguito li accompagnarono al porto per amore d'Isotta. Al lato di Tristano camminava piangente la sua ancora insospettata amica, il suo ancora ignoto futuro travaglio di cuore, la chiara, la bella Isotta; per il padre e la madre di lei quelle brevi ore trascorsero con grande duolo. Molti occhi cominciarono ad inumidirsi e ad arrossarsi. Isotta cagionò duolo a molti cuori e a molti cuori portò segreta pena. Essi rimpiangevano intensamente Isotta, la gioia degli occhi loro. Il pianto, era generale: piangevano insieme molti occhi e molti cuori, tanto apertamente quanto in segreto e quando Isotta e l'altra Isotta dovettero separarsi, il sole e la sua aurora, ed anche il pieno chiaro di luna, la bella Brangaene, vi fu gran lamento e gran duolo. La cara intimità familiare s'infranse con grande tristezza; Isotta baciò ambedue ripetutamente.

Ora che quelli di Cornovaglia ed anche gli Irlandesi al seguito di Isotta erano tutti imbarcati e avevano preso congedo, Tristano salì per ultimo a bordo: la bella giovane regina, il fiore d'Irlanda lo seguiva per mano, triste e a malincuore. Essi si inchinarono sino a terra e invocarono la benedizione di Dio sul paese e sul popolo. Quindi salparono e levando la voce cominciarono a cantare ripetendo: «Partiamo nel nome di Dio». E così si allontanarono.

Per consiglio di Tristano era stata allestita una cabina appartata per comodità delle donne; vi stavano la regina e le sue damigelle e raramente vi era con loro un uomo, all'infuori del solo Tristano: egli vi entrava di tempo in tempo e confortava la regina che sedeva piangendo. Questa si doleva e si rammaricava di essersi separata dal suo paese, dove conosceva tutti, e dai suoi amici e di andare con gente a lei estranea, senza sapere dove e come. Tristano la consolava, come più dolcemente poteva, ogni volta che veniva da lei nella sua tristezza: la teneva tra le braccia lievemente e solo come lo comporta il dovere di un suddito verso la sua signora.

Il fedele cavaliere non pensava ad altro che ad essere per la bella un conforto per la sua afflizione. E ogni qualvolta accadeva che egli la circondasse col suo braccio, la bella Isotta pensava alla morte di suo zio e gli si rivolgeva contro. «Lasciatemi stare, maestro, andatevene, togliete le vostre braccia, voi siete ben molesto, perché mi toccate?». «Ah, bella signora, faccio forse male?». «Sì, perché vi porto rancore».

«Madonna mia dolce, per quale motivo?». «Voi uccideste mio zio». «Ma questo mi è stato perdonato». «Fa lo stesso, voi mi siete egualmente odioso, perché se non fosse per voi io vivrei senza affanni e senza cure; voi solo mi avete procurato questa pena con inganno e con astuzia. Che cosa vi ha spinto a venire, per mia disgrazia, dalla Cornovaglia in Irlanda? Quelli che mi hanno allevato fin dall'infanzia li avete ingannati nei miei riguardi ed ora mi conducete chissà dove. Io non so come sia stata venduta né che cosa sarà di me».

«No, mia bella Isotta, tranquillizzatevi. Sarete molto più felice come regina in paese straniero, che povera e umile in casa vostra; avere onori e piaceri, oppure vivere in umile posizione nel regno paterno sono due cose ben diverse». «Va bene, maestro Tristano» – disse la fanciulla – «ma per quanto voi diciate, io accetterei uno stato più modesto ove fossero amore e pace, piuttosto che grande magnificenza e ricchezza con travaglio e scontento». «Voi dite bene» – replicò Tristano – «ma se si può avere l'uno e l'altro, piacere e magnificenza, queste due buone cose unite sono migliori che ognuna da sola. Ora

1. Weisefort: la città di Isotta. Secondo la storia era, come Dublino, una piazzaforte dei Vichinghi.

dite, se per avventura aveste dovuto prendervi per sposo il siniscalco, come stareste? Sono sicuro che allora sareste contenta dello stato presente. E in questo modo dunque mi ringraziate per avervi liberata da lui?». «Di ciò ben tardi vi sarò grata» – disse la fanciulla – «perché se pure mi avete liberata da lui, mi avete procurato poi tale malanno che preferirei ancora aver preso per marito il siniscalco piuttosto che esser venuta via con voi; poiché per quanto ei fosse privo di ogni virtù, vivendo un certo tempo presso di me avrebbe per amor mio lasciato i suoi vizi. E forse, chissà, da questo avrei riconosciuto quanto mi amasse». «Questo discorso» – disse Tristano – «mi sembra una favola: ci vuole grande fatica perché un cuore possa attirarne un altro alla virtù contro la sua natura. Tutti al mondo sanno che è un'illusione che il male possa mai mutarsi in bene. Consolatevi, bella regina; fra breve io vi darò per sposo e signore un re presso il quale voi avrete sempre gioia e vita bella, ricchezze, virtù ed onori».

Intanto le navi continuavano ad avanzare: avevano vento favorevole e viaggio buono; soltanto, la gentile schiera delle damigelle, Isotta e il suo seguito, non erano abituate al faticoso viaggio fra vento e mare e presto provarono un malessere sconosciuto. Tristano, il maestro, ordinò allora di dirigersi verso terra per riposare alquanto. Entrarono in una baia e tutto l'equipaggio scese per cercare un ristoro. Tristano si recò a salutare la sua degna signora e mentre sedeva accanto a lei parlando di questo e di quello e delle cose loro, pregò che portassero da bere. Ora non vi erano a bordo, oltre la regina, che alcune fanciullette. Una di queste disse: «Ecco, qui c'è del vino, in questa ampolla». No, non era vino sebbene tale sembrasse, ma era la pena continua e l'infinito duolo del loro cuore di cui ambedue morirono. Questo però era loro ancora ignoto. Isotta si levò e andò là dove l'ampolla con la bevanda era conservata; ne offrì a Tristano, suo maestro: egli prima lo porse a Isotta che lo bevve di malavoglia e lentamente e lo diede a Tristano. Egli pure bevve, ambedue pensando che fosse vino. Intanto rientrò Brangaene e riconobbe l'ampolla e vide bene di che cosa si trattava: ne ebbe un tale spavento che le forze l'abbandonarono e rimase come morta. Con la morte nel cuore andò e prese la malaugurata fiala, la portò via e la gettò nel mare agitato e tempestoso. «Guai a me, misera» – disse ella – «ahimè che io mai venni in questo mondo! Misera me, che ho perduto il mio onore e tradito la mia fedeltà. Dio volesse che la morte mi avesse colta quando fui destinata ad accompagnare Isotta in questa malaugurata avventura! Ahimè, Isotta e Tristano, questa bevanda sarà la morte di ambedue voi».

Ora che la fanciulla e il giovane, Isotta e Tristano, avevano tutti e due bevuto il filtro, immantinente giunse la Minne[2], l'inquietudine del mondo intero, la cacciatrice dei cuori e si insinuò in quelli di ambedue. Prima che se ne accorgessero essa vi aveva piantato il suo vessillo vittorioso e li aveva presi in suo potere.

Essi che prima erano due esseri discordi divennero una cosa sola in un solo accordo: non furono più avversi l'uno all'altro. L'odio di Isotta era svanito. La Minne conciliante aveva purificato il loro spirito dall'odio e li aveva uniti nell'amore, talmente che ognuno di essi era per l'altro trasparente come un cristallo. Avevano ambedue un unico cuore, la pena di lei era il dolore di lui, e il dolore di questi era la pena di lei e tutti e due avevano in comune l'amore e il dolore, eppure si nascondevano per dubbio e pudore: essa si vergognava e

2. Minne: termine del tedesco antico che significa "Amore" (nel senso, ampio, di divinità alla quale non si può resistere, di forza che unisce ineluttabilmente gli amanti).

lui pure, ella dubitava di lui ed egli di lei. Per quanto cieca fosse la brama del loro cuore avevano un'unica volontà, pure era loro difficile cominciare e dire la prima parola. Così celavano uno all'altro la propria inclinazione. Quando Tristano avvertì l'impulso d'amore, pensò subito alla fedeltà e all'onore e voleva fuggire. «No» – pensava tra sé – «rifletti, Tristano, e distogline la mente». Ma il cuore voleva sempre ritornarvi. Egli combatteva continuamente contro il suo desiderio e bramava contro la propria brama: ora voleva una cosa ora un'altra, trascinato ora dall'una ora dall'altra parte. Smarrito e in lotta continua, resistè a lungo: il leale cavaliere aveva due profondi travagli: quando la guardava negli occhi, la dolce Minne prendeva a devastare il suo cuore e i suoi sensi e allora egli pensava all'onore che da quello lo distoglieva; ma ben presto Minne, sua signora, lo riprendeva ed egli doveva essere obbediente a lei. La sua fedeltà e il suo onore molto lo tormentavano, ma ancor più lo tormentava la Minne che gli faceva più male ancora: ella lo affliggeva più che la fedeltà e l'onore.

Guardandola, il suo cuore si rallegrava, ma lo sguardo se ne distoglieva. Se però non la vedeva, questo diveniva la sua maggior sofferenza. Sovente, come fa il prigioniero, rifletteva fra sé come potesse sfuggirle e spesso pensava: «Volgiti da un'altra parte, muta questa tua brama, cerca ed ama altrove». Ma sempre lo serrava questo laccio. Egli esaminava il suo cuore e la sua mente e vi cercava un qualche cambiamento, ma in essi non vi era che Isotta e Minne.

Lo stesso accadeva a Isotta, essa pure resisteva strenuamente e la vita le era a dispetto riconoscendo la pania[3] della magica Minne e vedendo che i suoi sensi erano impigliati. Ella voleva difendersi, voleva uscirne e liberarsene, ma sempre il vischio le aderiva addosso e la sopraffaceva. La bella lottava e resisteva: muoveva ogni passo con ripugnanza facendo ogni sorta di sforzo; con le mani e con i piedi si difendeva e si rivoltava, ma sempre più con le mani e coi piedi affondava nella cieca dolcezza dell'uomo e della Minne. I suoi sensi invischiati non potevano trovare via o ponte senza che ad ogni movimento e ad ogni passo la Minne non fosse con lei. Qualunque cosa Isotta pensasse, qualunque idea le venisse, altro non vi era mai che Minne e Tristano; e tutto ciò rimaneva segreto. Il cuore e gli occhi erano tra loro in disaccordo, il pudore ne distoglieva lo sguardo, la Minne vi attirava il cuore, e queste schiere avverse, la fanciulla e l'uomo. Minne e il pudore, erano in lei contrastanti. La fanciulla desiderava l'uomo e ne distoglieva lo sguardo: il pudore voleva amare e non lasciava vedere. E a che cosa serviva tutto ciò? Pudore e fanciulla, a quanto dice generalmente il mondo, sono cosa tanto caduca, hanno così breve durata che non resistono a lungo. Isotta si arrese alla sua inclinazione; vinta, abbandonò il suo corpo e i suoi sensi all'uomo e alla Minne.

Di tanto in tanto lo guardava e lo osservava in segreto; i chiari occhi suoi e il suo spirito vivevano ora in buon accordo fra loro. Il suo cuore e i suoi occhi di frequente si volgevano furtivi, di nascosto e amorosamente, verso l'uomo. Questi a sua volta la guardava con profonda dolcezza. Egli pure cominciava a cedere alla Minne che non lo abbandonava. Sempre e ad ogni ora, appena potevano farlo con discrezione, si scambiavano dolci sguardi. Ad ognuno degli amanti l'altro appariva più bello di prima: questo è il diritto dell'amore, questa è la legge della Minne, così oggi come negli anni passati e sempre sarà finché dura l'amore: tutti gli innamorati si piacciono sempre di più, man mano che l'amore in essi cresce e porta fiori e frutti di maggior dolcezza che

3. pania: lusinga, inganno.

non al principio. La feconda Minne va sempre crescendo in bellezza. Questa è la semente che essa semina per cui non potrà mai finire. Appare più bella dopo che prima. Così si afferma il diritto della Minne: se questa apparisse uguale dopo come prima, presto la legge della Minne avrebbe fine.

Analisi e interpretazione

L'amore-dolore

La partenza di Isotta è stata decisa. Mentre Tristano e i suoi compagni predispongono tutto per il viaggio che condurrà la promessa sposa in Cornovaglia, la regina madre prepara il filtro magico che proteggerà la figlia dalle incognite di un matrimonio combinato. La giovane ha accettato di partire a malincuore e soffre per la separazione dai genitori e dalle abitudini dell'infanzia (*camminava piangente*).

Inizialmente Tristano guarda a Isotta solo come alla sua futura regina e al dolore della giovane non risponde con partecipazione emotiva, ma solo con la cortesia del cavaliere. Poi interviene il filtro d'amore, l'elemento magico, e si compie il mutamento: la stima che univa i due giovani si trasforma in una passione che tutto travolge. L'amore coincide con la felicità, ma anche con un sentimento irrazionale e incontrollabile, che infrange i vincoli cavallereschi di lealtà e di fedeltà al sovrano e trascina i due giovani verso un tragico destino.

La modernità di Tristano

La legge dell'amore tutto vince e tutto trascende, anche la morale, la religione e l'onore il quale, nella società cavalleresca, è legge sacra e inviolabile. La modernità della vicenda di Tristano e Isotta consiste proprio nell'importanza che il sentimento d'amore ha assunto per l'aristocrazia feudale. Nell'ottica cortese esso non è più un peccato, il che è profondamente innovativo sia rispetto all'ortodossia religiosa sia alla concezione tradizionale della donna.

Attività

1. La pozione d'amore

Tristano e Isotta si innamorano contro la loro stessa volontà, grazie a un filtro d'amore: tale evento mette in rilievo alcune particolarità dell'innamoramento e del sentimento d'amore. Spiega brevemente di quali particolarità si tratta e a cosa conduce la "follia d'amore".

2. Il tormento di Tristano

Individua nel testo le immagini che riproducono efficacemente il tormento di Tristano dopo aver bevuto il filtro d'amore.

3. Il presagio di Brangaene

Per quale motivo secondo Brangaene il filtro magico condurrà Isotta e Tristano alla morte?

4. La vicenda narrata

Rileggi la trama di *Tristano e Isotta* e individua in quale fase del romanzo si colloca l'avvenimento che hai letto.

Chrétien de Troyes

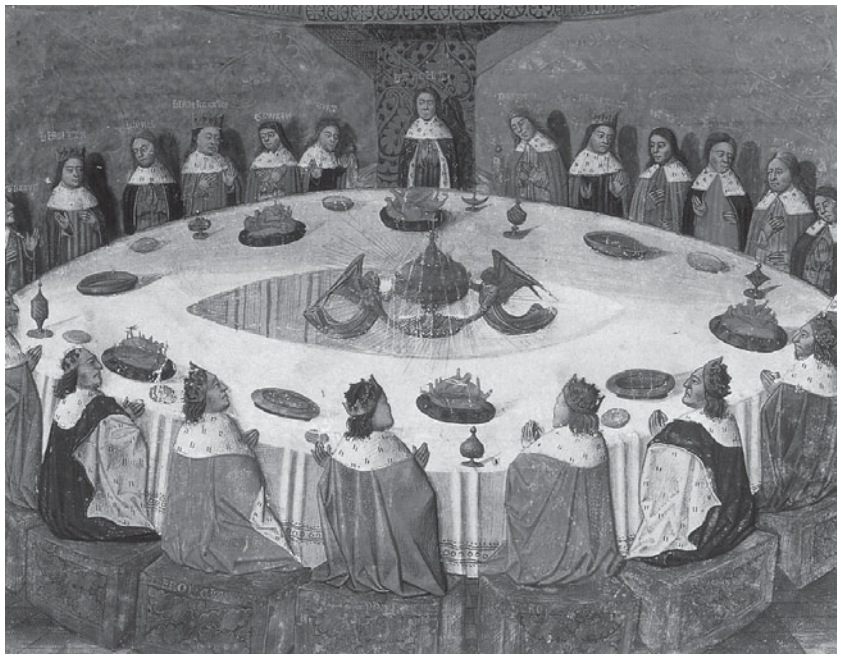
La vita

Chrétien de Troyes svolse la sua attività di scrittore alla corte di Troyes, nella regione della Champagne, In Francia. Tra il 1160 e il 1190 compose cinque romanzi cavallereschi in versi: *Erec ed Enide*; *Cligès*; *Ivano o il cavaliere del leone*; *Lancillotto o il cavaliere della carretta*; *Perceval o il racconto del Graal*. Fra le opere andate perdute c'era anche un poema dedicato a Tristano e Isotta. I suoi romanzi ebbero larga diffusione presso il pubblico delle corti feudali.

Le opere e i temi

In tutti i romanzi cortesi cavallereschi sono presenti sia il tema dell'amor cortese, sia quello della *quête*, della ricerca della perfezione: l'eroe affronta delle prove per divenire un perfetto cavaliere, degno dell'amore della dama.

Il romanzo *Lancillotto*, che racconta l'amore di questo cavaliere della Tavola Rotonda per Ginevra, moglie di re Artù, ha costituito un modello per la letteratura cortese cavalleresca: lo stesso Dante lo cita nella *Commedia*, nell'episodio di Paolo e Francesca (*Inferno*, V). In esso, in verità, i valori cavallereschi si collocano in un quadro contraddittorio: Lancillotto non dovrebbe amare Ginevra, moglie del re cui egli ha giurato fedeltà, e Ginevra non potrebbe amare Lancillotto, per non infrangere il giuramento coniugale, eppure i due si amano e il loro amore aumenta nelle avversità, fino all'esito finale (> A1 T12).



La Tavola Rotonda e l'apparizione del Santo Graal, XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale.

Alla base della *quête* di *Perceval*, rimasto incompiuto per la morte dell'autore (Wolfram von Eschenbach e Robert de Boron, vissuti nel XIII secolo, sono tra i suoi continuatori), c'è per esempio una speranza religiosa di salvezza: il protagonista, spinto dalla vocazione all'avventura, è alla ricerca del Graal, il sacro calice che raccolse il sangue di Cristo (> A1 T13).

PER LO STUDIO

a. Quali sono le principali tematiche trattate nei romanzi di Chrétien de Troyes?
b. Considera la trama del *Lancillotto* e indica quali sono gli elementi di contraddittorietà presenti nel romanzo.

A1
T 12

Ginevra e Lancillotto

Chrétien de Troyes
Lancillotto

in *Romanzi*, a cura di C. Pellegrini, trad. di M. Boni, Sansoni, Firenze, 1983

Ginevra ha consentito a un incontro notturno e Lancillotto la raggiunge: la scena poetica dell'incontro amoroso è di grande dolcezza. Il testo in lingua originale è in ottosillabi a rima baciata. Secondo la tradizione francese che prevede che la misura del testo faccia riferimento all'ultima sillaba tonica, l'ottosillabo, a differenza dell'ottonario, è sempre formato da otto sillabe.

***Lancillotto*: la trama**

Il romanzo racconta dell'amore del cavaliere della Tavola Rotonda per Ginevra, moglie di re Artù. La regina è stata rapita da Méléagant e Lancillotto deve superare molte prove per liberarla e meritare il suo amore: sfida i pericoli del reame di Gorre e si espone al ridicolo salendo per lei sulla carretta usata per trasportare i condannati al supplizio (era considerato un disonore il solo sfiorarla). Dopo varie peripezie riesce a liberare la regina, che però rifiuta ancora il suo amore, con il pretesto che Lancillotto ha indugiato un attimo prima di salire sulla carretta: l'amore cortese non tollera esitazioni, richiede devozione assoluta. Lancillotto per la disperazione tenta di uccidersi e solo allora Ginevra gli concede il suo amore.

Ha tanto lottato per far passare il giorno che la notte molto nera e oscura l'ha messo sotto la sua coperta e l'ha avvolto nel suo mantello. Quando egli vide il giorno oscurato dalle tenebre, egli si finge stanco e affaticato, e dice che aveva molto vegliato, e aveva necessità di riposare. Ben potete comprendere e indovinare, voi che avete fatto altrettanto[1], che per coloro che l'ospitavano si finge stanco e si fa condurre a letto; ma non ebbe certo tanto caro il suo letto da riposarvi per nessuna cosa al mondo: non avrebbe potuto né l'avrebbe osato, e non avrebbe voluto averne né l'ardimento né la possibilità.

Si alzò molto presto e pian piano, e questo non gli fu punto difficile, perché non lucevano né la luna né le stelle, e nella casa non c'era né una candela né una lampada, né una lanterna che ardesse. Agì con tanta prudenza, che nessuno se ne accorse, ma tutti credevano che dormisse nel suo letto per tutta la notte.

Senza compagnia e senza guida se ne va molto rapidamente verso il verziere[2], poiché non cercò qualcuno che lo accompagnasse, e fu fortunato, perché nel verziere da poco era caduto un pezzo di muro. Passa sveltamente attraverso quella breccia, e tanto cammina che giunge alla finestra, e se ne sta là tanto tranquillo, che non tossisce né starnuta, finché non venne la regina, vestita di una candida camicia; non vi aveva messo sopra né una tunica né una cotta[3], ma un corto mantello di scarlatto[4] e di marmotta.

Quando Lancillotto vede la regina che si appoggia alla finestra, che era sbarrata da grossi ferri, la saluta con un dolce saluto. Essa gliene rende subito un altro, poiché essi erano pieni di desiderio, egli di lei ed essa di lui. Non parlano e non discutono di cose scortesi o tristi. Si avvicinano l'uno all'altra, e si tengono ambedue per mano. Rincresce loro a dismisura di non potersi riunire insieme, tanto che maledicono l'inferriata. Ma Lancillotto si vanta di entrare[5], se alla regina piacerà, là dentro con lei: non rinuncerà certo a ciò a causa dei ferri. E la regina gli risponde:

– Non vedete voi come questi ferri sono rigidi, per chi voglia piegarli, e forti, a chi voglia spezzarli? Voi non potrete mai torcerli né tirarli verso di voi né farli uscire, tanto da poterli strappare via.

– Signora – dice lui – non preoccupatevene! Io non credo che il ferro valga a qualcosa: nulla, all'infuori di voi, mi può trattenere dal giungere fino a voi.

1. Ben potete comprendere... altrettanto: l'autore si rivolge a Maria di Champagne, alla cui corte egli compose quest'opera, con lo scopo di attirare l'attenzione del lettore e coinvolgerlo nell'azione narrata.
2. verziere: giardino.
3. cotta: sopraveste.
4. scarlatto: panno finissimo, tinto di rosso.
5. si vanta di entrare: di poter rompere le inferriate.

Se un vostro permesso me lo concede la via è per me completamente libera; ma se la cosa non vi è gradita, essa per me è allora così sbarrata, che non vi passerò in alcun modo.

– Certo – essa dice – io ben lo desidero; la mia volontà non vi trattiene; ma è opportuno che voi aspettiate che io sia coricata nel mio letto, perché non voglio che malauguratamente si faccia rumore; infatti non sarebbe né corretto né piacevole che il siniscalco[6] che dorme qui, si svegliasse per il rumore che noi facciamo. Per questo è giusto che io me ne vada, poiché non potrebbe immaginare nulla di buono, se mi vedesse stare qui.

– Signora – egli dice – andate dunque, ma non temete che io faccia rumore. Io penso di togliere i ferri tanto facilmente che non avrò da affaticarmi, e non sveglierò nessuno.

La regina allora se ne torna e Lancillotto si prepara e si accinge a sconficcare l'inferriata. Si attacca ai ferri, li scuote e li tira, tanto che li fa tutti piegare e li trae fuori dei luoghi in cui sono infissi. Ma i ferri erano così taglienti che la prima giuntura del dito mignolo si lacerò fino ai nervi, e si tagliò tutta la prima falange dell'altro dito. Egli però, che ha la mente rivolta ad altro, non si accorge per nulla del sangue che gocciola giù né delle piaghe.

La finestra non è punto bassa, tuttavia Lancillotto vi passa molto presto e molto agevolmente. Trova Keu che dorme nel suo letto, poi viene al letto della regina, e la adora e le si inchina, poiché in nessuna reliquia crede tanto. E la regina stende le braccia verso di lui e lo abbraccia, lo avvince strettamente al petto, e lo trae presso di sé nel suo letto, e gli fa la migliore accoglienza che mai poté fargli, che le è suggerita da Amore e dal cuore. Da Amore venne la buona accoglienza che gli fece; e se essa aveva grande amore per lui, lui ne aveva cento mila volte di più per lei, perché Amore sbagliò il colpo tirando agli altri cuori, a paragone di quel che fece al suo; e nel suo cuore Amore riprese tutto il suo vigore, e fu così completo, che in tutti gli altri cuori, [a confronto] fu meschino. Ora Lancillotto ha ciò che desidera, poiché la regina ben volentieri desidera la sua compagnia e il suo conforto, e egli la tiene tra le sue braccia, ed essa tiene lui tra le sue. Tanto gli è dolce e piacevole il gioco dei baci e delle carezze, che essi provarono, senza mentire, una gioia meravigliosa, tale che mai non ne fu raccontata né conosciuta una eguale; ma io sempre ne tacerò, perché non deve essere narrata in un racconto. La gioia più eletta e più deliziosa fu quella che il racconto a noi tace e nasconde?

Molta gioia e molto diletto ebbe Lancillotto tutta quella notte. Ma sopravvenne il giorno, che molto gli pesa, perché deve alzarsi dal fianco della sua amica. Quando si alzò soffrì veramente come un martire, tanto fu per lui dolorosa la partenza, poiché soffre un gran tormento. Il suo cuore è sempre attirato verso quel luogo, nel quale rimane la regina. Non ha la possibilità di impedirglielo, perché la regina gli piace tanto, che non ha desiderio di lasciarla: il corpo si allontana, il cuore rimane. Se ne ritorna direttamente verso la finestra; ma nel letto rimane una così grande quantità del suo sangue che le lenzuola sono macchiate e tinte del sangue che è uscito dalle sue dita.

Lancillotto se ne va molto afflitto, pieno di sospiri e pieno di lacrime. Non si fissano un appuntamento per ritrovarsi insieme: ciò gli rincresce, ma non possono fissarlo. Passa per la finestra a malincuore; ed era entrato molto volentieri. Non aveva punto le dita sane, perché si era ferito molto gravemente; eppure ha raddrizzato i ferri e li ha rimessi di nuovo ai loro posti, così che

6. siniscalco: è un alto ufficiale di palazzo, che per ragioni di sicurezza alloggiava negli appartamenti reali. Si chiama Keu e in questo momento giace gravemente ferito in seguito a un'impresa compiuta in difesa della regina.

né davanti né di dietro, né dall'uno né dall'altro lato sembra che si fosse mai levato né tratto fuori né piegato alcuno dei ferri. Nel momento di partire ha piegato le ginocchia verso la camera, comportandosi come se fosse stato davanti a un altare. Poi si allontana con grandissimo dolore; non incontra nessuno che lo conosce, tanto che è tornato al suo alloggio. Si corica tutto nudo nel suo letto, così da non svegliare nessuno. E allora si meraviglia per la prima volta delle sue dita, che trova ferite; ma non ne è per nulla turbato, perché sa sicuramente che si era ferito nell'estrarre i ferri dal muro. Non si affligge, perché avrebbe preferito strapparsi dal corpo ambedue le braccia piuttosto che non passare oltre; ma se si fosse lacerato e si fosse ferito così orribilmente in altre circostanze ne sarebbe stato molto dolente e crucciato.

Analisi e interpretazione

L'atmosfera sacrale

L'intensa sensualità dell'incontro amoroso (*erano pieni di desiderio, egli di lei ed essa di lui*, r. 23) è avvolta da un'atmosfera sacrale. Nel contrasto tra l'oscurità della notte e il chiarore dell'abito, la donna amata è un'apparizione miracolosa agli occhi di Lancillotto (*non lucevano né la luna né le stelle... finché non venne la regina, vestita di una candida camicia...*, rr. 10-19); quando poi è invitato a raggiungerla nella sua stanza, l'eroe si accosta alla regina quasi con atteggiamento religioso, si inchina come dinanzi a una reliquia (*la adora e le si inchina, poiché in nessuna reliquia crede tanto*, r. 54); quando infine, dopo una notte d'amore, Lancillotto è costretto a salutarla, altre similitudini religiose ne sottolineano il *grandissimo dolore*: *Quando si alzò soffrì veramente come un martire... Nel momento di partire ha piegato le ginocchia verso la camera, comportandosi come se fosse stato davanti a un altare* (rr. 71-86).

La concezione dell'amor cortese

Lancillotto, come sottolinea il critico Giovanni Macchia, «fu scritto per consiglio di Maria di Champagne, e più delle altre opere vive sotto l'influenza di un'ideologia amorosa vicina a quella provenzale: ed è spiegabile anche storicamente, se si tiene presente che Maria di Champagne era figlia della grande Eleonora d'Aquitania. È alla corte di Maria di Champagne che è nato il *De Amore* di Andrea Cappellano, codice medioevale dell'amor cortese».

L'amore passione

Sul piano psicologico, il protagonista comprende quale spazio pericoloso apra un incontro che non resterà in nessun caso una semplice avventura, quindi chiede un ulteriore gesto di assenso: secondo i comandamenti dell'amor cortese, per l'eroe non ci sono ostacoli materiali (*Io non credo che il ferro valga a qualcosa*, rr. 32-33), solo il rifiuto di Ginevra, che è la signora dei suoi desideri e delle sue azioni, può farlo desistere (*nulla, all'infuori di voi, mi può trattenere dal giungere fino a voi*, r. 33). Anche il particolare delle mani sanguinanti sottolinea la dedizione totale del cavaliere alla sua dama: Lancillotto si accorgerà di avere le mani ferite soltanto quando sarà nuovamente solo, nel suo letto (*si meraviglia per la prima volta delle sue dita, che trova ferite; ma non ne è per nulla turbato, perché sa sicuramente che si era ferito nell'estrarre i ferri dal muro*, rr. 88-90). L'amore è sacrificio ma, nel contempo, la felicità non fa neppure avvertire all'eroe il dolore fisico.

L'omaggio all'amante, l'amore inteso come nobiltà di sentimenti, la concezione antimatrimoniale dello stesso (per cui una dama anche se sposata può accettare e ricambiare l'amore di un cavaliere), sono tutti elementi che richiamano i comandamenti del trattato *De amore* di Andrea Cappellano, scritto in quei medesimi anni (> A1 T7).

Le figure retoriche

Le figure retoriche della preterizione (l'autore finge di passar sotto silenzio ciò che in realtà dice: *La gioia più eletta e più deliziosa fu quella che il racconto a noi tace e nasconde?*, rr. 67-68) e della personificazione di Amore (*la migliore accoglienza che mai poté fargli, che le è suggerita da Amore e dal cuore. Da Amore venne la buona accoglienza... perché Amore sbagliò il colpo... nel suo cuore Amore riprese tutto il suo vigore...*) esprimono l'intensità delle emozioni dei protagonisti.

Attività

1. Il cavaliere cortese

Che tipo di eroe è Lancillotto? Da quali atteggiamenti emerge la sua virtù guerriera?

2. Il sentimento amoroso

L'amore è un sentimento sereno per Lancillotto o è fonte di sensi di colpa? Quale tipo di sentimento lega i due amanti? Rispondi con opportuni riferimenti al *Decalogo dell'amor cortese* di Andrea Cappellano (> A1 T7).

La processione del santo Graal

A1
T 13

Chrétien de Troyes
Perceval

in *I romanzi della tavola rotonda*, a cura di G. Agrati, M. L. Magini, Mondadori, Milano, 1983

Perceval, dopo essere stato educato alla cavalleria dal saggio Gornemant, mentre procede lungo la riva di un fiume s'imbatte in un misterioso pescatore che lo ospita nel suo castello. Qui gli appare il mistico corteo del Graal. Il testo in lingua originale è in ottosillabi a rima baciata.

Perceval: la trama

Perceval è un adolescente semplice e ingenuo, cresciuto nella foresta dalla madre che, avendo perduto il marito e i figli maggiori in imprese cavalleresche, pensa in questo ambiente di tenerlo lontano da ogni pericolo. Ma un giorno il ragazzo incontra alcuni cavalieri e resta affascinato dallo splendore delle loro armi. Lascia allora la madre, si mette in viaggio e raggiunge la corte di re Artù. Qui viene iniziato alla vita cavalleresca dal saggio Gornemant. Per diventare un perfetto cavaliere deve superare molte prove, come il duello con il Cavaliere Vermiglio, traditore del re, che sconfigge. Decide di ritornare dalla madre, ma durante il viaggio si imbatte nel re Pescatore, che lo invita a passare la notte nel suo castello. Alla sera, mentre Perceval e il re, che appare sofferente, chiacchierano vicino a un grande camino, nella sala si snoda una misteriosa processione di paggi e damigelle recanti una lancia insanguinata e il prezioso Graal, la coppa in cui venne raccolto il sangue di Cristo crocifisso, ricercata da tutti i cavalieri della Tavola Rotonda. Per discrezione, Perceval non chiede al suo ospite di illuminarlo sul significato di quella strana cerimonia. Al mattino, quando si sveglia, trova la casa deserta. Tutte le porte sono sprangate, fuorché quella d'entrata: Perceval riprende la sua strada, ma durante il viaggio viene a sapere che la madre è morta di dolore. Decide allora di dedicarsi alla ricerca del Graal.

Passano gli anni. Un giorno, alla corte di re Artù una giovane gli rivela che il fatto di non aver posto domande al re Pescatore ha impedito a questi di guarire e ha provocato grandi sventure. Perceval riprende la sua ricerca. Un venerdì santo incontra un eremita, fratello del re Pescatore, che lo inizia a una vita di penitenza e di preghiera e gli svela una parte del mistero del Graal: esso contiene un'ostia con cui il re Pescatore si tiene in vita.

Qui il romanzo s'interrompe: l'incontro con l'affascinante Biancofiore, il matrimonio tra i due e il suo riconoscimento di re del Graal è opera dei continuatori di Chrétien.

Ha costeggiato la riva[1]. S'avvicina a una roccia circondata d'acqua che gli impedisce il passaggio. In quel momento vede una barca che scende il filo della corrente. Due uomini vi sono seduti. Immobile li attende, sperando di vederli più da vicino. Ma si fermano nel mezzo dell'acqua, ancorando la barca in modo sicuro. L'uomo che siede avanti pesca[2] con lenza infilzando nell'amo come esca un pesciolino non più grosso di un piccolo vairone[3].

Il cavaliere, che li osserva, non sa come possa passare quel fiume. Saluta e dice loro: «Signori, mi direte dov'è un ponte o un guado[4]?».

Colui che pesca risponde:«No, fratello, per venti leghe[5] a monte o a valle non v'è né guado né ponte né barca più grande di questa che non porterebbe cinque uomini. Non può passarvi un cavallo. Non v'è né traghetto, né ponte, né guado».

«In nome di Dio, ditemi dove troverò alloggio per questa notte».

«Ne avrete bisogno, è vero. Di asilo come d'altro. Sarò io a ospitarvi per questa notte. Salite per quella fenditura che vedete laggiù nella roccia. Quando sarete in alto scorgerete un vallone[6] e una casa, dove abito vicino al fiume e ai boschi».

Il giovane spinge il cavallo per la breccia fino alla sommità della collina. Guarda lontano davanti a sé, ma non vede nient'altro che cielo e terra. «Che sono venuto a cercare qui? Solo stoltezza e vanità. Dio copra d'infamia colui che m'insegnò questo cammino! Quale casa vedo qua in alto! Pescatore, m'hai raccontato una bella storia! Fosti davvero sleale, se l'hai fatto per il mio male!».

1. la riva: del fiume.
2. L'uomo... pesca: è il re Pescatore.
3. vairone: pesce d'acqua dolce di colore verdastro nel dorso e argenteo nel ventre.
4. guado: punto del fiume in cui l'acqua è meno profonda.
5. venti leghe: circa cinque chilometri e mezzo.
6. vallone: valle stretta e profonda.

Appena ha così parlato vede in un vallone la vetta di una torre. [...] Quadrata era la torre, di pietra bigia e con due torrette a lato. Avanti alla torre una sala, e davanti alla sala le logge.

Il cavaliere scende per di là e dice che colui che gli insegnò la via l'ha condotto davvero a buon porto! Ora loda il pescatore e, poiché sa dove alberghe-rà, non lo tratta più da impostore o fellone[7] o mentitore. Lieto se ne va verso la porta. Trova abbassato il ponte levatoio.

Appena è sopra il ponte incontra quattro valletti. Due gli tolgono l'armatura, uno porta via il cavallo per dargli avena e foraggio, l'ultimo gli ricopre le spalle con un mantello di scarlatto nuovo e fresco. Poi lo conducono alle logge.

Il cavaliere vi si trattiene finché il signore lo manda a cercare da due sergenti[8]. Li segue.

Al centro di una vasta sala quadrata, che è larga quanto lunga, è seduto un valent'uomo di bell'aspetto, i capelli già quasi bianchi. Il capo è coperto da un cappuccio di zibellino[9] nero come le more, intorno al quale s'avvolge un tessuto di porpora. Della stessa stoffa e colore è fatta la veste. Il valent'uomo s'appoggia al gomito. Davanti a lui, tra quattro colonne, arde un gran fuoco vivace di ciocchi secchi, così grande che quattrocento uomini almeno avrebbero potuto riscaldarvicisi e ciascuno vi avrebbe trovato posto. Le colonne alte e solide che sostenevano il camino erano opera di bronzo massiccio. Accompagnato dai due sergenti, davanti a tale signore compare l'ospite che si sente salutare: «Amico, non me ne vorrete se per rendervi onore non m'alzerò: farlo non mi è agevole».

L'ospite risponde: «In nome di Dio, non datevene pena! Non ho nulla di cui lamentarmi, se Dio mi dà gioia e salute».

Ma il valent'uomo se ne dà tal pena che s'affatica a sollevarsi dal letto.

«Amico, non temete! Avvicinatevi! Sedete accanto a me. Ve lo ordino».

L'ospite si siede. E il valent'uomo gli domanda: «Amico, da dove venite oggi?».

«Signore, questa mattina ho lasciato un castello chiamato Beaurepaire».

«Dio mi salvi! Avete avuto una lunga giornata! Questa mattina vi siete messo in marcia prima che la scolta[10] suonasse il corno dell'alba!».

«No, signore. L'ora prima[11] era già suonata, ve l'assicuro».

[...]

Mentre parlano di questo e d'altro, un valletto viene da una camera, e tiene una lancia lucente impugnata a metà dell'asta. Passa tra il fuoco e coloro che sono assisi sul letto. E tutti i presenti vedono la lancia chiara e il ferro bianco. Una goccia di sangue colava dalla punta del ferro della lancia. Fin sulla mano del valletto colava la goccia di sangue vermiglio. Il giovane ospite vede tal meraviglia e si trattiene dal domandarne ragione. È perché rammenta le parole del maestro di cavalleria[12]. Non gli insegnò che mai si deve parlare troppo? Porre domanda sarebbe villania. Non dice parola.

Due valletti arrivano allora, tenendo in mano candelieri d'oro fino lavorato a niello[13]. Uomini molto belli erano i valletti che recavano i candelieri. In ogni candeliere bruciavano dieci candele, a dire il meno. Una fanciulla molto bella, slanciata e ben adorna veniva coi valletti e aveva tra le mani un graal. Quando fu entrata nella sala col graal che teneva, si diffuse una luce sì grande che le candele persero il chiarore, come stelle quando si leva il sole o la luna.

7. fellone: sleale. La fellonia, ossia il tradimento, era considerata dal cavaliere medioevale la colpa più infamante.
8. sergenti: servi.
9. zibellino: piccolo mammifero pregiato per la sua pelliccia.
10. scolta: sentinella.
11. L'ora prima: circa le sei del mattino.
12. maestro di cavalleria: il saggio Gornemant.
13. niello: lega di colore nero usata per riempire incisioni decorative, praticate sulla superficie di oggetti di solito d'oro o d'argento.

Dietro di lei un'altra damigella recava un piatto d'argento. Il graal che veniva avanti era fatto dell'oro più puro. Vi erano incastonate pietre di molte specie, le più ricche e le più preziose che vi siano in mare o sulla terra. Nessuna potrebbe paragonarsi alle pietre che cingevano il graal. Come la lancia era passata davanti al letto, così passarono le due damigelle. Andarono da una stanza all'altra. Il giovane le vide passare, ma a nessuno osò domandare a chi si presentasse il graal nell'altra sala, perché sempre aveva nel cuore le parole dell'uomo saggio, il maestro di cavalleria.

Purché non ne derivi sventura, perché m'è capitato di intendere che il troppo tacere talvolta non val meglio del troppo parlare! Ma che ne abbia ventura o sventura, l'ospite non pone domanda.

Il signore comanda allora che si porti l'acqua, che si mettano le tovaglie. E così fanno i sergenti. E allora il signore come l'ospite si lava le mani nell'acqua scaldata come si deve. Due valletti portano una grande tavola d'avorio fatta d'un sol pezzo, come testimonia la storia. La tengono davanti al signore e all'ospite. Altri sergenti sistemano due cavalletti doppiamente preziosi, ché per il legno d'ebano di cui son fatti dureranno a lungo, e nessun pericolo che brucino o marciscano. Ma questo non sarà il loro destino. Su tali cavalletti i sergenti hanno appoggiato la tavola, sulla tavola steso la tovaglia. Che dirò di questa tovaglia? Mai legato[14] né cardinale né papa mangeranno su tovaglia più bianca! La prima portata è un coscio di cervo, ben pepato e cotto nel suo grasso. Bevono vino chiaro e mosto serviti in coppe d'oro. È su un tagliere d'argento che il valletto taglia il coscio e ne dispone ogni pezzo su una grande focaccia.

Allora davanti ai due convitati un'altra volta passa il graal, ma il giovane non domanda a chi lo si serva. Sempre ricorda il valent'uomo che dolcemente l'ha impegnato a non parlare troppo, che l'ha sempre nel cuore. Ma tace più che non dovrebbe.

A ogni portata, vede ripassare davanti a sé il graal tutto scoperto. Ma non sa a chi lo si serva. Ha desiderio di saperlo, ma pensa che avrà tempo di domandarlo domani a uno dei valletti della corte, al mattino quando lascerà il signore e tutta la sua gente. Rinvia così la domanda. Viene servito a profusione di carni e di vini, i più scelti e i più piacevoli, comuni sulla tavola dei re, dei conti e degli imperatori.

Quando il pasto fu terminato, il valent'uomo trattenne l'ospite a veglia intanto che i valletti approntavano i letti e recavano frutta tra la più preziosa. Gli furono offerti datteri, fichi e noci moscate, melagrane, chiodi di garofano ed elettuario[15] per finire, e ancora pasta di zenzero d'Alessandria[16] e gelatina aromatizzata.

Bevvero poi svariate bevande: vino aromatico senza miele né pepe, buon vino di more e sciroppo chiaro.

Il Gallese[17] ha meraviglia di tante buone cose che non aveva mai assaggiato. Infine il valent'uomo gli dice: «Amico, è l'ora di dormire Se voi permettete, raggiungerò la mia stanza e il mio letto. E quando vi farà piacere, voi vi coricherete qui. Ahimè, non ho alcun potere sul mio corpo! È necessario che mi si porti».

Entrano allora quattro sergenti molto robusti che prendono ai quattro angoli la trapunta su cui giace il signore e lo portano nella sua stanza.

Con il giovane restarono solo dei valletti che lo servirono e ne presero

14. legato: ambasciatore.
15. elettuario: sciroppo dolce.
16. Alessandria: Alessandria d'Egitto.
17. il Gallese: Perceval.

buona cura. Poi, quando a lui piacque, gli tolsero le calzature, lo svestirono e lo posero a dormire tra bianche lenzuola di lino finissimo. E fino al mattino vi riposò.

Sul far del giorno si risvegliò. Tutta la casa era già in piedi, ma nessuno era presso di lui. Gli toccò quindi vestirsi da solo, che lo volesse o no.

Non aspetta alcun aiuto, si leva e si calza, va a prendere le armi posate su una tavola dove le avevano portate. Come è pronto, va di porta in porta, che aveva viste aperte la sera innanzi. Ma invano: porte chiuse, e ben chiuse! Chiama, bussa con gran forza e ancor di più, ma nessuno gli apre o risponde.

Ha chiamato abbastanza! Va alla porta della sala. È aperta. Ne scende tutti i gradini fino in basso. Trova il cavallo sellato. La lancia là vicina e lo scudo contro il muro. Monta a cavallo e va intorno cercando, ma non incontra alcuno, né sergente né scudiero né valletto. Allora va diritto alla porta. Il ponte levatoio è abbassato. Nessuno dunque ha voluto trattenerlo, a qualsiasi ora volesse lasciare quel luogo! Ma egli pensa ben altro: sono i valletti, si dice, che attraverso il ponte calato sono partiti sulla strada della foresta a sorvegliare trappole e lacci. S'avvia dunque da quella parte per trovarne alcuno, forse, che gli dica dove viene portato quel graal e perché, o per qual pena la lancia sanguina. Così pensando passa il ponte, ma quando è sul piancito ben avverte che le zampe del cavallo d'un subito danno un balzo. Fortuna che saltano a meraviglia, ché cavallo e cavaliere ne avrebbero avuto male. Gira indietro la testa e scorge il ponte levato, senza che alcuno si sia fatto vedere. Chiama, ma non v'è risposta. Grida: «Dimmi, tu che hai levato il ponte, rispondimi! Dove ti nascondi? Mostrati, ché ho cosa da dirti!».

Parole vane! Nessuno gli risponderà.

Analisi e interpretazione

La prova di formazione
Il testo è ricco di significati simbolici e religiosi. Perceval assiste alla misteriosa processione e, anche se suggestionato dalla scena, non ha il coraggio di chiederne il significato al suo ospite, per non peccare di indiscrezione. Il mattino dopo, al risveglio, ogni cosa è scomparsa e i suoi richiami non trovano risposta.

La *quête*
Nella tradizione medioevale la ricerca del Graal esprime la ricerca spirituale e, nel contempo, la lotta contro il male che è in ogni uomo. Perceval, benché predestinato, in quanto puro di cuore, a trovare il Graal, non è ancora maturo per avvicinarsi al suo mistero e dovrà percorrere un difficile cammino per ottenere il perdono di Dio, elevarsi spiritualmente e raggiungere la sua maturazione di uomo.

Il Santo Graal
Secondo la leggenda, il Graal è la sacra coppa in cui Gesù, nel corso dell'Ultima Cena, avrebbe trasformato il vino nel sangue dell'Eucarestia, e in cui Giuseppe d'Arimatea, membro del Sinedrio di Gerusalemme, avrebbe poi raccolto il sangue di Cristo crocifisso. La parola, secondo l'interpretazione più diffusa, deriverebbe dal latino *gradalis*, che significa "coppa". Il Graal, racconta il testo, è custodito dal misterioso re Pescatore, il quale è in attesa dell'eroe destinato a ritrovarlo. Il nome del re si ricollega al fatto che il pesce è simbolo religioso di vita o di speranza in una nuova vita (i Vangeli narrano che Gesù sfamò molte persone moltiplicando due soli pesci).

Le tecniche narrative
La narrazione è semplice ed essenziale, con periodi brevi che mettono in risalto l'atmosfera magico-fiabesca (il pescatore, il castello, gli eventi misteriosi).
La voce è quella del narratore esterno e onnisciente, che conosce le vicende e ne fornisce i particolari; egli fa parlare i personaggi tra loro mediante semplici formule introduttive dei dialoghi (*gli domanda... gli dice... Colui che pesca risponde... L'ospite risponde...*).

Attività

1. L'aria mistica
All'interno del racconto ci sono vari momenti in cui si respira un'atmosfera mistica e di mistero. Descrivine alcuni.

2. L'atteggiamento del signore
In che modo definiresti il comportamento assunto dal signore del castello verso Perceval?

3. Il senso della ricerca
Quale è il senso della ricerca del Santo Graal per Perceval?

Il Graal e l'immaginario letterario

Il Graal è tradizionalmente identificato con la coppa in cui Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue versato da Cristo sulla croce; tale coppa sarebbe poi stata portata in Francia.

Dalla tradizione medioevale all'Ottocento

La parola "graal", secondo l'interpretazione più diffusa, deriverebbe dal latino *gradalis*, che significa "piatto", "coppa". Non citato nei Vangeli e negli *Atti degli Apostoli*, questo oggetto carico di sacralità appare fra il XII e XIII secolo nei poemi del ciclo di re Artù. Delle molte versioni della leggenda, due sono le più importanti, *Perceval* di Chrétien de Troyes (prima del 1190) e il *Parzival* del tedesco Wolfram von Eschenbach (1170-1220 ca.). Quest'ultimo introduce una variante: il Graal sarebbe stato una gemma preziosa; inoltre, nella descrizione dei cavalieri-monaci, Eschenbach appare ispirato dall'esempio dei Templari[1]. Il suo contemporaneo francese, Robert de Boron, aggiunge un dettaglio: il vaso di Giuseppe d'Arimatea è il calice dell'Ultima Cena. Riscoperti in età romantica, i poemi del Graal ispirarono Richard Wagner, che con il dramma musicale *Parsifal* (1882) rinverdì la leggenda.

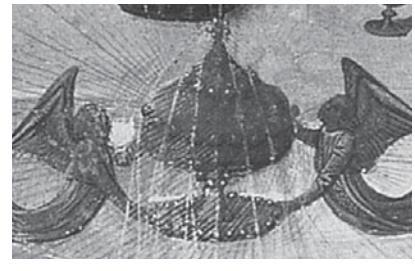
Dal Novecento al terzo millennio

Nel 1920, l'antropologa inglese Jessie Weston ha definito il Graal come il lascito di antichi riti pagani della fertilità, che nel Medioevo si sarebbero mescolati con elementi cristiani.

Nella seconda metà del Novecento, grazie a due importanti ritrovamenti archeologici: quello dei papiri di Nag-Hammâdi in Egitto (1945) e quello dei Rotoli del Mar Morto (noti anche come Rotoli di Qumràn, 1947), si affermò l'idea di un Cristo diverso dalla tradizione della Chiesa. Questi testi del I-II secolo d.C., prodotti in ambienti gnostici, e in particolare alcuni dei papiri egiziani, propongono narrazioni della vita del Messia di cui il canone del Nuovo Testamento non serba traccia: Gesù ha in essi tratti più umani, mentre Maria Maddalena ha un'importanza maggiore. I Rotoli del Mar Morto – il cui contenuto è stato divulgato solo da pochi anni, a causa del difficile e lungo lavoro interpretativo – hanno invece fatto pensare che Gesù potesse essere un affiliato alla setta ebraica degli Esseni. Nel 1982, gli inglesi Michael Baigent, Richard Leigh e Henry Lincoln hanno pubblicato un libro intitolato *Il Santo Graal* nel quale usano alcuni di questi testi apocrifi (ossia non inclusi nel canone biblico) per avanzare tesi tutt'altro che fondate sotto il profilo scientifico, ma di sicuro impatto sull'opinione pubblica. Il loro testo contiene infatti molte novità:

- Graal deriverebbe da *Sang Réal*, ovvero Sangue Reale;
- il Graal non sarebbe una coppa o una gemma, ma un segreto che la Chiesa di Roma avrebbe cercato di occultare: Cristo sposò Maria Maddalena, ne ebbe una figlia, non morì sulla croce ma si trasferì con la famiglia in Provenza, e da lui sarebbero discesi i re Merovingi (dinastia dei Franchi precedente a quella carolingia di Carlo Magno);
- la prima crociata – guidata da Goffredo di Buglione[2], discendente dei Merovingi e quindi di Cristo – aveva lo scopo di trovare il segreto nascosto sotto le rovine del Tempio di Gerusalemme;
- custodi del segreto sono stati i Catari, i Templari, i Rosacroce e infine gli adepti della società segreta denominata Priorato di Sion (tra i cui maestri figurerebbero Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci e Victor Hugo).

Sei anni dopo l'uscita di questo libro, Umberto Eco ha pubblicato il romanzo *Il pendolo di Foucault*, un vorticoso *pastiche* in cui riprende alcuni di questi temi. Nel 2003 è uscito negli Stati Uniti *Il Codice da Vinci* di Dan Brown che, al contrario, attinge a piene mani al libro di Baigent, Leigh, Lincoln e agli "altri Vangeli". Il libro ha avuto un successo planetario: più di sette milioni di copie vendute negli Stati Uniti; oltre mezzo milione in Italia, quasi un milione in Germania. In un solo anno, *Il Codice da Vinci* si è affermato come il *bestseller* mondiale numero uno, che ha appassionato lettori dovunque, ma insieme ha portato al pubblico argomenti di una discussione storico-teologica che non accenna a finire. Che cos'è il mistero del Graal? Perché la Chiesa ha tenuto nascosti gli altri Vangeli? E perché ha sminuito il ruolo di Maria Maddalena e della donna in genere? I lettori di Dan Brown costituiscono una variopinta legione di credenti in cerca di nuove verità.



(Polese, 2004, con modifiche e integrazioni)

1. Templari: Cavalieri del Tempio. Erano un ordine religioso-militare fondato a Gerusalemme nel 1118-1119, poco meno di vent'anni dopo la conquista della Città santa da parte di Goffredo di Buglione, per la difesa del Santo Sepolcro. Potenti e temuti, resi ricchi da lasciti e donazioni, si diffusero in tutta Europa. Nel 1307, il re di Francia Filippo il Bello, con l'appoggio del Papa, accusò l'ordine di eresia, sodomia e riti satanici. Catturati e sottoposti a tortura, molti cavalieri finirono sul rogo. Nel Settecento, furono rivalutati come martiri del libero pensiero. Secondo vari autori, i Templari sarebbero stati custodi di un segreto che sarebbe passato ai costruttori di cattedrali (i *maçons*, da cui la Massoneria) e poi ai Rosacroce nel Seicento.

2. Buglione: Personaggio storico nato nel 1060 ca. Duca francese della Lorena, partì per la Palestina allo scopo di liberare i luoghi santi dai musulmani, con un esercito formato da francesi, lorenesi e tedeschi. Nominato capo di quella prima crociata (1096-1099), conquistò Gerusalemme. Morì nel 1100 e fu sepolto nella chiesa del Santo Sepolcro.

PER LO STUDIO

a. Secondo la tradizione religiosa con quale oggetto si identifica il Graal?

b. Quando appare il Graal nella letteratura medioevale e in che modo è rappresentato?

c. Quali interpretazioni sono state avanzate in epoca recente?

d. Verso l'esame **Saggio breve**. «Il Graal tra leggenda, letteratura e storia»: a p. 348 trovi il *dossier* per la composizione di un saggio breve su questo argomento.

La lirica medioevale

La lirica provenzale: trovatori e giullari

La letteratura francese e quella provenzale furono le prime ad abbandonare il latino e a elaborare lingue volgari raffinate e nuove forme liriche e narrative, che in seguito si diffusero in tutto l'Occidente. Se la lingua d'*oïl* servì allo sviluppo dell'epica, in lingua d'*oc*, fiorita in Provenza e nella Francia meridionale, nacque invece la poesia d'amore dei trovatori (*trobadours*) e dei giullari. Entrambe queste letterature erano strettamente legate agli ambienti di corte, erano cioè un prodotto della nobiltà feudale e cavalleresca, cui si rivolgevano e della quale cantavano i valori morali e le virtù cortesi.

I trovatori

Nel Medioevo "trovatore" era detto il poeta che componeva versi raffinati destinati all'ascolto, al canto o alla recitazione; tali versi potevano essere recitati dallo stesso trovatore, ma in genere erano affidati ai giullari. Le liriche si ispiravano agli ideali e ai cerimoniali dell'ambiente di corte, in cui vivevano. Maestri di un'arte raffinata e di una tecnica stilistica elaborata, i trovatori rappresentano l'espressione più compiuta di una società feudale aristocratica e guerriera, salda nei propri privilegi e ormai indipendente anche dal monopolio culturale della Chiesa.

I giullari

Nell'ambito della cultura cortese il giullare rappresenta l'esecutore del repertorio colto prodotto dai trovatori. Interprete sorprendentemente versatile, egli poteva variare con molta libertà il testo scritto.

Originariamente il giullare era un girovago (saltimbanco, attore e ballerino), che frequentava sia le corti sia le manifestazioni che si svolgevano sulle piazze d'Europa e lungo le vie dei pellegrinaggi ai luoghi santi. Malvisto dalla Chiesa, che condannava le sue esibizioni, intorno al XIII secolo il giullare divenne anche un musico che viveva stabilmente a corte, stipendiato dal signore per intrattenere i nobili cortigiani (> A1, pp. 114, 227). Con il tempo acquisì un tale prestigio, che la sua attività fu considerata una professione (in Francia fu persino istituita una scuola per la formazione dei giullari).

Il codice dell'amor cortese

La lirica trovadorica è prevalentemente, se non esclusivamente, dedicata all'amore, o meglio, a una particolare concezione dell'amore, quella cortese, inteso come un sentimento puro, che ha la capacità di ingentilire colui che lo prova. Questo ideale influenzerà profondamente tutta la letteratura occidentale, soprattutto le più mature e perfette espressioni dello Stilnovo e di Petrarca.

L'amore cortese aveva trovato una sua codificazione nel trattato *De amore* di Andrea Cappellano (1174-1204), composto a Poitiers alla corte di Eleonora d'Aquitania (> A1 T7).

Corrispondenza tra rapporto amoroso e rapporto feudale

La critica sociologica contemporanea (Erich Köhler, Ulrich Mölk) sottolinea il legame profondo tra il modello provenzale e il contesto storico-sociale in cui si sviluppò. Molti poeti provenzali erano giovani cavalieri senza feudo e la donna era il simbolo della dignità aristocratico-feudale, cui essi aspiravano: la legge dell'amor cortese voleva che esso fosse corrisposto (l'animo nobile non poteva sottrarsi alla signoria dell'amore) e il poeta che non riceveva l'amore come ricompensa, era come il cavaliere che non riceveva il feudo, cioè escluso dalla società. L'intero mondo cortese fece proprio questo codice di valori e, di conseguenza, l'amor cortese venne a indicare «i due punti focali del sistema: la corte (la società) e l'amore (l'individuo), che si definiscono a vicenda. L'amore rende cortesi e la cortesia rende capaci di amare; l'amante ha degli obblighi precisi nei confronti della società; la società, a sua volta, deve proteggere l'amante» (Mölk, 1986).

Trovatori in lingua d'*oc*

Guglielmo IX, duca d'Aquitania (1071-1126), è considerato il fondatore della scuola provenzale. La maggior parte dei trovatori era di estrazione nobiliare (Bernart de Ventadorn, Bertran de Born, Jaufré Rudel, Raimbaut d'Aurenga, prima metà del XII secolo), ma non mancarono trovatori di origine borghese (Folquet de Marseille, Peire Vidal di Tolosa, seconda metà del XII secolo) che operavano sotto la protezione di un signore munifico.

Dalla Provenza, da Poitiers (alla corte di Eleonora d'Aquitania), a Limoges, a Clermont-Ferrand, la lirica trobadorica fu esportata, attraverso i giullari, nelle corti feudali di tutta Europa. Merito dei trovatori fu l'aver posto fine all'anonimato di tanta produzione medioevale: le loro liriche portano il sigillo della creatività e della sensibilità di ciascun poeta (gioia, sensualità, malinconia, pessimismo per una donna difficilmente accessibile), come dimostrano anche i generi metrici (canzone, canto di crociata, canto di compianto, alba e pastorella, tenzone, sirventese) e i vari stili nell'arte di poetare da essi adottati:

- *trobar leu* è un poetare leggero, musicale e melodioso (Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn);
- *trobar ric* è un poetare con ardite metafore e virtuosismi stilistici (Raimbaut d'Aurenga);
- *trobar clus* è un poetare oscuro e difficile da capire, usato per esprimere situazioni affettive complesse. A questa tecnica si lega il nome di Arnaut Daniel, molto apprezzato da Dante e da Petrarca (> Approfondimenti, p. 100).

Trovatori in lingua d'*oïl*

Dalla Provenza la moda cortese si diffuse nel nord della Francia, portata da Eleonora d'Aquitania, che sposò prima Luigi VII, re di Francia, poi Enrico II di Angiò, re d'Inghilterra. Tra i *trouvères*, i poeti in lingua d'*oïl*, più importanti vi furono: Blondel de Nesle (attivo fin verso il 1220); Rutebeuf (attivo tra il 1250 e il 1285), biz-

LE PAROLE

Trovatore
Il termine deriva dal verbo *trobar*, che significa "comporre versi", dal tardo latino *tropare*, inventare i *tropi* (figure retoriche), e successivamente "armonizzatore" di poesia e di musica.

Giullare
Il termine (in antico provenzale *joglar*, in francese *jongleurs*) deriva dal latino *joculator*, giocoliere, buffone (dal verbo *joculare* "improvvisare scherzi rozzi").

zarra figura di chierico vagante, che cantò lo squallore della propria miseria, la caducità delle amicizie e le infermità di una vecchiaia mal sopportata; Colin Muset (XIII secolo), poeta ramingo alle dipendenze dei signori.

Per quanto la lirica in lingua d'*oïl* non abbia la raffinatezza tematica e stilistica di quella provenzale, tuttavia è interessante, perché presenta una dimensione di mordace realismo borghese, connessa a una cultura che al mondo del castello unisce quello delle città (specie nella zona dell'Artois).

La lirica d'arte in Italia

La lirica trovadorica in lingua d'*oc* è alla base della lirica d'arte italiana. L'evento da cui prese il via la diffusione della lirica provenzale nella nostra penisola è il fatto che nei primi decenni del Duecento molti trovatori provenzali – anche a seguito della crociata contro gli albigesi indetta dal papa Innocenzo III, che mise a ferro e a fuoco le terre di Provenza e della Francia meridionale – trovarono rifugio presso le corti dell'Italia settentrionale.

I trovatori italiani

Attraverso Genova e Torino, più prossime alla Provenza, ma anche Bologna, attenta alle esperienze culturali d'oltralpe, la lirica provenzale si diffuse in tutta la penisola, trovando imitatori ed estimatori fino all'età di Dante (Rambertino Buvalelli di Bologna, Nicoletto da Torino, Lanfranco Cigala, Bonifazio Calvo di Genova, Sordello da Goito). Nelle corti dell'Italia settentrionale (i Malaspina e i marchesi di Monferrato, i signori della Marca Trevigiana), vicine geograficamente o affini per costumi e abitudini di vita alla Provenza feudale, si affermò il gusto e l'interesse per la poesia in lingua d'*oc* e di lì si diffuse tra la borghesia dei Comuni, tra gli uomini di legge e di cultura.

Trovatori musicisti, dalle *Càntigas de Santa Maria*, XIII secolo. Madrid, Biblioteca dell'Escorial.

Musicisti e giocolieri, 1340 ca. Oxford, Bodleian Library.

I giullari italiani

La fortuna dei trovatori d'oltralpe fece sì che anche in Italia facessero la loro comparsa schiere di giullari pronti a disputarsi la protezione di signori, con l'adulazione o con la dedizione delle loro rime a particolari intenti politici. Archetipo della prima espansione trovadorica in Italia fu Raimbaut de Vaqueiras (1155 ca-dopo il 1205), legato alla visione della vita cortese e feudale, ma nel contempo influenzato dall'ideologia mercantile della città di Genova. Egli è noto per il *Contrasto* bilingue, dove al provenzale unisce il volgare ligure-genovese (> A1 T17). Il più famoso giullare italiano e poeta del mondo cortese è Cielo d'Alcamo (> A1 T22).

Il *Minnesang* in Germania

Nella Germania renana e meridionale la lirica cortese provenzale influenzò la nascita del *Minnesang* ("canto d'amore", XII-XIV secolo). I *Minnesänger*, come i trovatori, erano legati alle corti, quelle di Federico Barbarossa, Enrico VI, Ottone IV e soprattutto Federico II di Svevia (nella sua corte di Palermo nacque la Scuola siciliana), e al mondo feudale della Turingia e della Baviera. I canti (*lieder*) di questi lirici di corte, intrisi di motivi popolareggianti derivati forse dalle liriche dei *Carmina Burana* (> A1 T8), ebbero grande diffusione grazie alle crociate e alla politica imperiale germanica in Italia. Lo spirito dei *Minnesänger*, tutto improntato alla cortesia (*Hövescheit*) e all'omaggio cortese, ebbe rappresentanti illustri in Wolfram von Eschenbach (1165 ca.-1217 ca.), Walther von der Vogelweide (1170 ca.-1230 ca.), Goffredo di Strasburgo (fine del XII secolo).

PER LO STUDIO

a. In quali aree geografico-culturali e in quale lingua si sviluppò la lirica dei *trobadours*? A quale ceto sociale essi appartenevano?
b. Quale ruolo svolgevano i giullari nell'ambito della cultura cortese?
c. Qual è il tema principale della lirica trovadorica?
d. In quanti e quali diversi stili i *trobadours* praticano la scrittura poetica?
e. In quale area geografica e in quale lingua fiorì la lirica dei *trouvères*?
f. Quali furono in Italia i luoghi di diffusione della lirica trovadorica in lingua d'*oc*?
g. Quali regioni della Germania furono influenzate dalla lirica cortese provenzale? Che cosa significa *Minnesang*?

Le forme metriche e i temi di trovatori e *Minnesänger*

Le forme metriche della poesia trovadorica sono numerose, a conferma di una grande creatività stilistica e tematica. Il ritmo dei versi è basato non sulla quantità delle sillabe brevi e lunghe, come per nella poesia greco-latina, ma sull'accento ritmico, sullo schema delle rime, sull'uso di allitterazioni, consonanze e assonanze. Il motivo dominante delle liriche è l'amore, ma non mancano i componimenti che colgono la corrispondenza tra natura e stati d'animo e quelli di argomento morale, guerresco e d'intonazione politica.

La canzone

La canzone o *chanson*

La canzone, detta così perché accompagnata dalla musica, costituisce la forma metrica privilegiata della materia amorosa. È formata da un numero di strofe (dette anche stanze) che variano da cinque a sette, e ognuna può essere composta da tre a 42 versi di otto sillabe, con un congedo finale (o tornata). Le strofe, o *coblas*, possono avere rime uguali (*coblas unissonans*) oppure il primo verso di ogni strofa riprende l'ultima parola della precedente (*coblas capfinidas*).

La canzone, detta *lied* nel mondo germanico, ebbe immensa fortuna in Italia; per Dante Alighieri rappresentava la forma di poesia più illustre e con Francesco Petrarca raggiunse la forma esemplare.

Il canto di crociata

Il canto di crociata è un genere letterario tipico del Medioevo, che accompagnava il viaggio dei soldati in Terrasanta. La sua origine è francese e tedesca, ma solo con i *Minnesänger* dell'età di Federico II di Svevia divenne una produzione artistica raffinata. Temi privilegiati di questo genere sono l'addio del crociato alla dama e il tentativo di convincere nuovi cavalieri a partecipare alle crociate.

Nel più famoso canto di crociata di Walther von der Vogelweide domina la vena religiosa, che trasforma le strofe quasi in una sacra rappresentazione di Cristo e della Madonna, della Croce e del Santo Sepolcro. Il termine "amore", in tedesco *minne*, è usato in questo caso con il significato mistico di amore verso Dio.

Il canto di compianto

Il canto di compianto (*planh,* da *planctus*) è il lamento per la morte di un personaggio illustre o di un protettore. Sordello da Goito (morto nel 1269), trovatore di modeste origini che errò per le corti d'Italia e Provenza, scrisse il *Compianto per la morte di Ser Blacatz* per il quale è ricordato da Dante nel VI canto del *Purgatorio*; Ser Blacatz era un barone provenzale, signore di Aupt, morto nel 1237, verso il quale Sordello si sentiva in debito di riconoscenza per la sua liberalità e nobiltà d'animo, doti che non aveva riscontrato in tanti altri principi europei. Riportiamo la prima strofa del componimento: mediante la suggestiva immagine del cuore di Blacatz dato in cibo ai grandi d'Europa «che vivono manchevoli di cuore», il poeta esprime loro l'invito a diventare anch'essi «prodi e valenti».

Sordello da Goito
Compianto per la morte di Ser Blacatz

in *Antologia delle letterature medioevali d'oc e d'oïl*, trad. di A. Roncaglia, Edizioni Nuova Accademia, Milano, 1973

Compianto per la morte di Ser Blacatz

Piangere voglio il nobile Blacasso su questa disadorna melodia
con cuore triste ed afflitto, e ne ho ben ragione
perché in lui ho perduto un buon signore e un buon amico
e perché tutti i virtuosi costumi sono con la sua morte scomparsi.
Tanto mortale è la perdita, che io non ho speranza
che ristorarsi mai possa se non per tal guisa:
che gli si tragga il cuore e se ne cibino i baroni
che vivono manchevoli di cuore: quindi avràn cuore assai.

Dame che assistono a un torneo di cavalieri, cofanetto in avorio, XIV secolo. Londra, British Museum.

La sestina

La sestina è una forma metrica complessa, modellata sulla *chanson*, e tipica del *trobar clus* (poetare oscuro). È composta di sei strofe o stanze, ognuna di sei versi, che riprendono le sei parole-rima della precedente, e di un congedo di tre versi, nei quali sono presenti le sei parole-rima di ogni stanza. Inventata da Arnaut Daniel, la sestina è usata nelle *Rime* di Dante e nel *Canzoniere* di Petrarca.

I versi riportati di seguito sono tratti da una sestina di Arnaut Daniel, definito da Dante geniale "fabbro" del linguaggio provenzale. Il poeta, adottando un'oscura simbologia, esprime il desiderio di possedere la sua amata, di godere con lei le gioie dell'amore, ma avverte che la violenza della passione amorosa mette in pericolo la salvezza eterna.

Le prime tre strofe della lirica contengono il tema della gelosia (il fratello e lo zio della donna ostacolano l'amore).

Schema metrico e significato poetico
La sestina contiene una sperimentazione formale, basata su un complesso sistema di sei parole-rima che si ripetono in posizioni diverse all'interno delle strofe: *penetra, unghia, anima, verga, zio, camera,* in cui le ultime tre indicano gli invidiosi e i maldicenti, ma anche la potenza del desiderio d'amore continuamente risorgente.

Arnaut Daniel
Il fermo desìo che nel cuore mi penetra

in *Antologia delle letterature medioevali d'oc e d'oïl*, trad. di A. Roncaglia, Edizioni Nuova Accademia, Milano, 1973

Il fermo desìo che nel cuore mi penetra

Il fermo desìo che nel cuore mi penetra
non mi può rostro scerpare né unghia
di maldicente, che si danna, sparlando, l'anima;
e poiché non ardisco reprimerlo con legno o con verga,
almeno furtivamente, là dove non scontrerò zio,
godrò gioia d'amore, in verziere o nel chiuso di camera.

Quando mi sovviene della camera
ove purtroppo so che uomo non penetra,
anzi m'è ognuno peggio che fratello o zio,
membro non ho che non tremi, sino all'unghia,
così come il fanciullo fa dinanzi alla verga,
tale paura ho di non essere troppo suo con l'anima.

Con il corpo fossi suo, non con l'anima,
e m'accogliesse in segreto nel chiuso della sua camera!
Mi strazia il cuore più che sferzata di verga
che il suo fedele, là ov'ella sta, non penetra.
Sarò suo così come carne ed unghia
né darò ascolto a moniti d'amico o di zio.

2. scerpare: strappare.
5. zio: sta per "parente stretto", geloso difensore della castità della donna amata dal poeta.
7. mi sovviene: mi ricordo.
16. il suo fedele: il poeta innamorato.

Alba, pastorella e generi minori

In questo periodo grande importanza hanno i generi amorosi detti *alba* e *pastorella*, che cantano momenti d'incontro tra innamorati.

Nell'alba, genere diffuso soprattutto tra i *Minnesänger*, si canta il rimpianto di due amanti clandestini che, dopo l'unione amorosa della notte, devono separarsi al canto dell'usignolo. È ricorrente la presenza di un guardiano che vigila perché il marito (il *jalos*, cioè il geloso) non scopra il tradimento e avverte la padrona del sopraggiungere dell'alba. Lo schema metrico delle strofe tende a ricalcare quello della canzone e il dialogo tra gli amanti si alterna alla narrazione.

La pastorella è un genere di origine provenzale (le più antiche, del 1130-1150, sono quelle di Marcabruno) che si è poi diffuso anche in Italia. In essa si canta l'incontro nel bosco tra una pastorella (*villana*) e un cavaliere, il quale racconta in prima persona il dialogo amoroso. In alcuni casi la profferta amorosa (*avance*) è accettata, in altri è rifiutata. Lo schema metrico è quello della ballata popolare (canzone che presuppone musica e danza), costituito da strofette in forma dialogica di versi brevi, spesso con ritornello.

Tra i generi minori della poesia trovadorica, vi sono il *plazer* (piacere), un tipo di componimento poetico in cui viene elencato ciò che il poeta si augura per sé e per i propri amici, e l'*enueg* (noia) in cui il poeta fa un elenco di cose sgradevoli.

Nella *tenzone* (o *tencione*) si mette in versi un dibattito, spesso in forma polemica, tra due poeti. In molti casi essa era opera di un solo poeta, che fingeva di essere in polemica con altri (ne è esempio la *tenzone* tra Dante e Forese Donati). Esiste anche una *tenzone* amorosa, che contrappone il poeta a una donna.

Il *sirventese* (da *sirven*, servente) era il canto composto da un cortigiano per celebrare il proprio signore. Uno dei sirventesi più noti è l'*Elogio della guerra* di Bertran de Born (1140-1215), un signore feudale che si fece interprete delle ambizioni della piccola nobiltà, la quale dalle guerre traeva la speranza di acquisire ricchezza e prestigio.

Guglielmo d'Aquitania

La vita

Guglielmo IX, duca d'Aquitania (1071-1126), fu uno dei più potenti feudatari della regione francese del Poitou. I cronisti del tempo lo descrivono come un valente guerriero (partecipò a una crociata in Terrasanta, nel 1101, e poi combatté contro gli arabi in Spagna a fianco di Alfonso I d'Aragona), dall'altro anche come un libertino gaudente e spregiudicato. Di lui è stato scritto che «seppe comporre e cantar bene» ma fu «uno dei più grandi ingannatori di donne e gran donnaiolo».

PER LO STUDIO

a. Come il poeta canta l'amore nelle sue liriche: in modo astratto o realistico?

Le opere e i temi

Di Guglielmo d'Aquitania restano 10 liriche di ispirazione cortese. In esse il poeta canta una situazione d'amore astratta e ideale (la *fin'amor*), codificata nelle stesse forme rituali che ricorreranno quasi invariate nei versi dei trovatori successivi. Talvolta l'argomento amoroso è trattato in modo realistico, con accenti sensuali.

A 1
T 14

Guglielmo d'Aquitania
Nella dolcezza della primavera

in *Antologia delle letterature medioevali d'oc e d'oïl*, trad. di A. Roncaglia, Edizioni Nuova Accademia, Milano, 1973

Nella dolcezza della primavera

Il componimento, nell'originale in lingua d'*oc*, è una canzone composta di cinque strofe, ciascuna di sei versi rimati secondo lo schema AABCBC. Riportiamo una traduzione libera.

Nella dolcezza della primavera
i boschi rinverdiscono, e gli uccelli
cantano, ciascheduno in sua favella,
giusta la melodia del nuovo canto.
È tempo, dunque, che ognuno prenda agio
di quello che più brama.

Dall'essere che più mi giova e piace
messaggero non vedo, né sigillo:
perciò non trovo posa né allegrezza,
né ardisco farmi innanzi
finché non sappia di certo se l'esito
sarà quale domando.

3. ciascheduno... favella: ciascuno nella sua lingua.
4. giusta la melodia: secondo la melodia.
5-6. prenda agio... brama: prenda piacere da ciò che più desidera.
7-8. Dall'essere... sigillo: Da colei che amo non mi arriva né messaggero né messaggio (*sigillo*, letteralmente l'impronta di ceralacca che si applicava per chiudere le lettere).
9. posa: pace.

Del nostro amore accade
come del ramo di biancospino,
che sta sulla pianta tremando
la notte alla pioggia ed al gelo,
fino al domani, che il sole s'effonde
per il verde fogliame sulla fronde.

Ancora mi rimembra d'un mattino
che facemmo la pace tra noi due,
e che mi diede un dono così grande:
il suo amore e il suo anello.
Dio mi conceda ancor tanto di vita
che sotto il suo mantello possa metter le mani!

Io non ho cura degli altrui discorsi
che dal mio Buon-Vicino mi distacchino;
delle chiacchiere so come succede
per picciol motto che si profferisce:
altri van dandosi vanto d'amore,
noi disponiamo di carne e coltello.

17-18. fino al domani... sulla fronde: fino all'indomani, quando il sole diffonde i suoi raggi (*s'effonde*) attraverso il verde fogliame dei ramoscelli.

19. mi rimembra: mi ricordo.

25. Io non ho cura... discorsi: Io non bado alle chiacchiere dei malevoli.

26. mio Buon-Vicino: secondo il codice d'amore cortese il vero nome della donna non va rivelato, per non comprometterla. Qui il poeta usa uno pseudonimo (il *senhal*).

27-28. delle chiacchiere... profferisce: io so quanto valgono le parole nelle frasi di poco conto che si dicono.

29-30. altri... coltello: noi disponiamo della carne e del coltello, cioè di tutto il necessario; altri invece si vantano a parole di avere l'amore.

Analisi e interpretazione

La celebrazione dell'amore

La lirica unisce la spontaneità delle notazioni paesaggistiche e dell'alternanza di tristezza e gioia con elementi più artificiosi (l'uso del *senhal*, cioè dello pseudonimo della donna, il patto degli innamorati come allusione a pratiche di vita feudale).

L'amore è avvertito come una forza che affina l'animo dell'io lirico, ma l'impressione è che il poeta celebri la vicenda amorosa in modo astratto, senza ispirarsi a un'esperienza realmente vissuta.

Il repertorio amoroso

I temi della lirica, che poi diventeranno veri e propri stilemi dei componimenti provenzali e da questi passeranno alla lirica italiana successiva, sono i seguenti:

- il rifiorire della primavera come invito ad amare;
- il poeta innamorato esita nel farsi avanti (*finché non sappia di certo se l'esito / sarà quale domando*), ma la legge dell'amore cortese vuole che esso sia corrisposto, ed è quanto dirà anche Dante per bocca di Francesca (*Amor, ch'a nullo amato amar perdona*, cioè Amore non consente a nessun amato di non ricambiare il sentimento);
- la lontananza della donna e l'ansia dell'innamorato geloso, sostenuto dalla speranza, grazie al ricordo della passione vissuta in passato;
- il rapporto d'amore suggellato da una promessa, che consente alla coppia di sfidare aristocraticamente le maldicenze degli invidiosi e le vanterie di altri amanti.

Alcune immagini, come il dono dell'anello e il riferimento al mantello, rimandano ai riti feudali dell'investitura, laddove la dama rappresenta il signore (che accoglieva il giuramento del vassallo aprendo il mantello), e il poeta innamorato rinvia al cavaliere che si mette al suo servizio e presta giuramento di fedeltà. Nel contempo, questi gesti rituali hanno anche un significato erotico (il coltello, simbolo del feudo, potrebbe alludere con malizia al rapporto sessuale).

La metafora dell'amore

La metafora dell'amore che si rianima al sole come un ramo di biancospino dopo aver sofferto per il gelo crea un'immagine fresca e suggestiva.

La relazione tra il fiorire e la delicatezza della natura e l'innamoramento assumerà un ruolo molto importante nella poesia, come risulterà evidente in Petrarca.

Attività

1. I nuclei tematici

Individua i nuclei tematici principali di ciascuna strofa.

2. La concezione dell'amore

Spiega quale concezione dell'amore emerge dal componimento e a quale ambiente sociale riconduce.

3. Analisi del testo

Verso l'esame

Per confrontare le tematiche ricorrenti dei poeti provenzali, analizza la lirica a p. 359.

Jaufré Rudel

La vita

Jaufré Rudel, principe di Blaye, presso Bordeaux, fu un importante trovatore provenzale (prima metà del XII secolo), di cui ci resta un'immagine leggendaria. Un'antica biografia riporta che questo nobile signore feudale della Gironda partecipò alla seconda crociata, guidata da Luigi VII di Francia (1148) e narra del suo amore impossibile per la bella Melisenda, principessa di Tripoli in Terrasanta, che egli non aveva mai visto. Il poeta-guerriero sarebbe morto proprio tra le sue braccia, finalmente appagato.

PER LO STUDIO

a. Quale è la fonte ispiratrice delle liriche amorose di Jaufré Rudel?

Le opere e i temi

Il canzoniere di Jaufré Rudel comprende sei componimenti, che costituiscono i primi esempi di liriche in lingua d'*oc* che hanno per tema l'amore come omaggio cortese, come tensione e desiderio inesausto per un'amata assente, per una principessa perfetta, ideale e irraggiungibile, fonte e speranza di felicità.

A1
T 15

Jaufré Rudel
Amore di terra lontana

in *Antologia delle letterature medioevali d'oc e d'oïl*, trad. di A. Roncaglia, Edizioni Nuova Accademia, Milano, 1973

Amore di terra lontana

Nell'originale la canzone si compone di cinque strofe di sette versi ciascuna, qui liberamente tradotti.

Quando il rivolo della sorgente
illimpidisce, così come suole,
e sboccia la rosa di macchia
e l'usignoletto fra i rami
modula, gorgheggia e fila
il suo dolce canto, e l'affina,
ben è ragione ch'io pure il mio gorgheggi.

Amore di terra lontana,
per voi tutto il cuore mi duole.
E non posso trovarci medicina
se non corro alla sua esca
seguendo il fascino d'un dolce amore
entro un verziere o sotto cortinaggi
con desiata compagna.

5-6. modula... l'affina: intona, gorgheggia e snoda il suo melodioso canto e lo perfeziona.
7. ben è ragion: è bene.
8. terra lontana: è la Terrasanta, dove regna la bella Melisenda, cui Jaufré allude sempre, ma che non nomina mai espressamente.
11. corro alla sua esca: mi lascio sedurre dall'amore (come un pesce è attirato dall'esca).
13. verziere: boschetto; **cortinaggi:** tende.

Poiché occasione ognora me ne manca
non meraviglio se n'ardo,
ché mai più bella cristiana
non fu, né Iddio permette che sia,
né giudea, né saracena:
ben si pasce di manna colui
che del suo amore conquista alcun poco.

Di sospirare il mio cuore non cessa
a quella creatura che più di tutte io amo,
e credo che m'inganna il desìo
se la concupiscenza me la toglie,
ché più di spina è pungente
il duolo che con gioia risana,
onde non voglio che mi si compianga.

Senza rotolo di pergamena
invio la composizione, che cantiamo
in semplice lingua volgare,
a don Ugo Bruno, per mezzo di Figlioccio:
mi piace che la gente pittavina
di Berry e di Guyenne
e di Bretagna se ne allieti.

20-21. ben si pasce... poco: l'amore nutre chi riesce a conquistare, anche solo un poco, il cuore di Melisenda, come la manna nutrì gli ebrei nel deserto del Sinai. Il cibo sacro della manna allude alla perfezione cui è sottoposto l'amante della virtuosissima donna.

24-25. credo... toglie: credo che il mio desiderio sia un inganno, se la cupidigia sensuale (*concupiscenza*) mi toglie la donna che amo.

26-27. ché più di spina... risana: perché punge più di una spina la sofferenza amorosa che solo la gioia (dell'amore ricambiato) risana.

32. Ugo... Figlioccio: Ugo VII di Lusignano, detto il Bruno, partecipò anch'egli alla seconda crociata; *Figlioccio* è il soprannome del giullare.

33. pittavina: della regione francese del Poitou.

34-35 Berry... Bretagna: regioni della Francia.

Analisi e interpretazione

L'amore lontano

La tematica della canzone di Rudel è quella dell'amore lontano, della dolorosa separazione dalla donna amata, elemento caratteristico della tradizione cortese. Il sentimento d'amore si manifesta nella malinconia dell'assenza ed è espresso attraverso l'antitesi degli stati d'animo *gioia-duolo*, dove il *duolo* è il dolore per la lontananza, che secondo il poeta accresce la virtù.

Il desiderio amoroso, sospeso tra gioia e sofferenza, è fortemente idealizzato, anche se l'accenno a incontri occasionali e consolatori dentro un boschetto (vv. 10-14) crea uno stridente contrasto con questa rappresentazione.

Il pubblico del trovatore

Nella strofa conclusiva (congedo) il trovatore indica a quale pubblico si rivolge: l'amico del poeta (*don Ugo Bruno*), il giullare (*Figlioccio*), che forse recitava il componimento con una melodia lenta e musicale, la gente del Poitou, in grado di apprezzare un canto semplice in lingua volgare. In questo modo sottolinea che il suo testo poetico si colloca ormai fuori dall'eredità latina, prevede una recitazione in pubblico con l'accompagnamento della musica ed è composto in una lingua comprensibile agli abitanti dei grandi possedimenti feudali del sud della Francia.

Lo stile leggero

La canzone, dallo stile leggero e melodioso, è composta da *coblas unissonans*, cioè strofe dalle rime uguali (ciò non può essere colto in traduzione), che rendono il ritmo piuttosto lento e uniforme. Il testo originale, in lingua d'*oc*, si legge, in generale, senza variazioni rilevanti nella pronuncia rispetto a come è scritto. Se ne riportano le prime due strofe.

Quan lo rius de la fontana
S'esclarzis, si cum far sol,
E par la flors aiglentina,
El rossinholetz el ram
Volf e refranh et aplana
Son dous chantar et afina,
Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.

Amors de terra lonhdana,
Per vos totz lo cors mi dol;
E no•n[1] puosc trobar meizina
Si non vau al sieu reclam
Ab atraich d'amor doussana
Dinz vergier o sotz cortina
Ab dezirada companha.

1. no•n: il punto in alto (•) serve a staccare parole che erano state unite nel manoscritto.

Attività

1. La figura dell'amata
Come è descritta la figura della donna amata?

2. Il sentimento del poeta
Quali sentimenti esprime il poeta nei confronti della donna amata?

3. La natura
Com'è la natura descritta dal poeta?

4. Analisi del testo
Verso l'esame
A pagina 359 puoi esercitarti analizzando il testo *Canzone dell'amore di lontano*.

Bernart de Ventadorn

La vita

Bernart de Ventadorn (attivo tra il 1147 e il 1170) è figura esemplare di trovatore sempre ramingo da una corte all'altra. Secondo una *vida* (uno dei testi in prosa, successivi alla lirica trovadorica, che raccontavano le biografie dei poeti) sarebbe nato da un servo del castello feudale di Ventadorn, presso le rive della Corrèze, nel Limosino. Avrebbe poi viaggiato nel Mezzogiorno della Francia (tra Vienne e la Narbona), prima di essere accolto presso le corti di Normandia e di Inghilterra, dove entrò nelle grazie di Enrico II e della moglie, Eleonora d'Aquitania (a lei Bernart avrebbe dedicato alcune delle sue liriche). Non si sa con certezza che cosa abbia fatto dopo una permanenza alla corte di Raimondo V di Tolosa, anche se una leggenda vuole che abbia terminato i suoi giorni come monaco nell'abbazia cistercense di Dalon. Sarebbe comunque vano cercare nelle sue liriche riferimenti alla sua vita, anche se i *senhal* di molte poesie rimandano a personaggi storici (per esempio *mon Escudier* designerebbe Enrico II, mentre con lo pseudonimo di *Aziman* o di *Tristano* verrebbe evocata Eleonora d'Aquitania.

Le opere e i temi

Bernart de Ventadorn appartiene alla generazione trovadorica dei lirici «dolci e leggiadri», per la musicalità dei versi del suo canzoniere, circa 45 componimenti (tra cui 19 melodie) che lo pongono tra i grandi poeti del XII secolo. Nelle sue poesie esprime i languori e i desideri del vassallaggio amoroso per la dama. I suoi versi si inseriscono in un contesto di sensualità e di contemplazione cortese della bellezza femminile: in essi, gli abbandoni al sentimentalismo sono alternati a squarci di meditazione, in cui s'insinua la tristezza per il tempo che passa e per lo sfiorire della giovinezza.

L'offerta del cuore, arazzo della manifattura di Arras, inizi del XV secolo. Parigi, Musée National du Moyen-Age.

Come poeta d'amore egli segue gli artifici stilistici del *trobar leu*, il "poetare lieve", e spesso scivola nella malinconia (il tema delle «lacrime d'amore») ma l'ispirazione genuina e una sensibilità originale gli consentono di superare lo scoglio delle convenzioni. Il suo capolavoro è la *Canzone della lodoletta*, in cui il *topos* esornativo delle notazioni naturali e la preziosità di alcune immagini (il poeta è come l'allodola che vola verso il sole) fanno da sfondo al tema dell'amore senza speranza, cui si collega il motivo della rinuncia al canto poetico.

PER LO STUDIO

a. Quali riferimenti autobiografici è possibile rintracciare nelle liriche di Bernart de Ventadorn?
b. Quali sentimenti ispirano i versi del poeta? E quali sono le principali caratteristiche delle sue liriche?

Canzone della lodoletta

A1
T 16

Bernart de Ventadorn
Canzone della lodoletta

in *Antologia delle letterature medioevali d'oc e d'oïl*, trad. di A. Roncaglia, Edizioni Nuova Accademia, Milano, 1973

La canzone originale presenta sette strofe formate da otto ottonari a rima alternata ABABCDCD e un congedo di quattro versi. Riportiamo una traduzione libera.

Quando la lodoletta vedo battere
gioiosamente l'ali incontro al sole,
ed ecco s'oblia e si lascia cadere
per la dolcezza che le giunge al cuore,
ah! sì grande invidia mi prende
d'ogni essere ch'io veda gioire,
ch'è meraviglia se tosto
il cuore dal desio non mi si strugge.

Ahimè! tanto credevo sapere
d'amore, e tanto poco ne so!
ché non posso tenermi d'amare
quella da cui nulla mai otterrò.
Tolto m'ha il cuore, tolto m'ha me stesso,
e se stessa m'ha tolto, e tutto il mondo:
e al togliermisi, nulla m'ha lasciato
se non desiderio e cuore bramoso.

Più non ebbi il dominio di me stesso,
più non m'appartenni da allora,
quando negli occhi suoi lasciò specchiarmi,
in quello specchio che tanto mi piace!
Specchio, da quando in te mi rispecchiai,
m'han distrutto i sospiri profondi:
così in te mi perdei, come perdette
sé il leggiadro Narciso nella fonte.

Di tutte le donne dispero,
mai più in loro avrò alcuna fiducia;
come solevo esaltarle di lodi,
così le lascerò di lodi prive.
Vedendo che nessuna mi soccorre
presso di lei che mi distrugge e annulla,
di tutte quante pavento e diffido,
ché so bene che tutte sono uguali.

Femmina in ciò per certo si rivela
madonna, ond'io la rampogno,
ché non vuol quel che si deve volere
e fa quel ch'altri non vuol ch'ella faccia.
Sono caduto ove non è pietà
e ho fatto come lo sciocco sul ponte;
né so perché questo m'accade,
se non ch'io volli troppo alto salire.

7-8. ch'è meraviglia... si strugge: che mi meraviglio se in quel momento il cuore non si consuma per il desiderio.

11. non posso... d'amare: non posso trattenermi dall'amare.

14. se stessa m'ha tolto: mi ha privato di lei (mi ha tolto ogni speranza di amore).

21. Specchio: sono gli occhi della donna.

24. il leggiadro Narciso: numerosi autori medioevali hanno ripreso il mito di Narciso (che si innamorò della propria immagine riflessa nell'acqua di una fonte, perdendo così se stesso) raccontato nelle *Metamorfosi* del poeta latino Ovidio (I secolo a.C.).

25. Di tutte... dispero: Non ho più speranza nelle donne tutte.

29-30. Vedendo... annulla: Nessuna donna mi aiuta contro quella che mi distrugge e mi confonde.

33-36. Femmina... ch'ella faccia: In ciò la mia signora si mostra veramente donna, per cui io la rimprovero, perché lei non desidera ciò che si deve volere e, invece, fa ciò che le si vieta.

Pietà è veramente smarrita
(ed io mai la conobbi!):
se chi più averne dovrebbe
n'è al tutto privo, ove dunque cercarla?
Ah! chi mai penserebbe in vederla,
che questo infelice smanioso,
che mai senza lei avrà bene,
lasci, senz'aiuto, morire?

Dacché presso madonna non mi vale
prego, pietà, né il diritto che accampo,
né le viene in piacere
ch'io l'ami, più gliene farò parola.
Così da lei mi parto e mi sconfesso,
morto da lei, per morto le rispondo,
e me ne vado, dacché non mi ritiene,
infelice, in esilio, non so dove.

Tristano, nulla più avrete da me:
me ne vado, infelice, non so dove;
il mio canto abbandono e rinnego
e da gioia e da amore m'estranio.

50. prego: preghiera.
53. da lei... mi sconfesso: mi allontano da lei e mi pento di avere amato.
54. per morto: come morto.
55. dacché non mi ritiene: perché non mi trattiene.
57. Tristano: è il *senhal* con cui il poeta indica la donna amata, probabilmente Eleonora d'Aquitania. Da un lato Tristano è il nome di un personaggio dei romanzi cortesi, che si innamora di Isotta dopo aver bevuto un filtro magico, (> A1 T11) e dall'altro evoca la tristezza del poeta.

Analisi e interpretazione

Il trovatore infelice
La poesia si apre con l'immagine dell'allodola in volo verso il sole, che introduce un simbolo di gioia, perché esprime il rapporto tra il desiderio d'amore e il fiorire vitale della natura.
Il *topos* naturalistico rappresenta un'illusione destinata presto a svanire: la donna non corrisponde l'amore del poeta ed egli invidia la gioia di tutte le creature (*ah! sì grande invidia mi prende / d'ogni essere ch'io veda gioire*). Il successivo dolente ripiegarsi su se stesso (*tanto credevo sapere / d'amore, e tanto poco ne so!*), è la sua dichiarazione di resa e di sconfitta. Lo scacco patito è evidente nella gelida bellezza della dama, la cui presenza si delinea attraverso gli occhi-specchio: come Narciso, il poeta specchiandosi negli occhi dell'amata si perde in essi.

La sfiducia nell'amore diviene sfiducia nel canto, secondo un procedimento tipico in Bernart, per il quale amore e poesia sono una cosa sola. Le strofe successive scorrono tra il lamento per la mancanza assoluta di pietà, anche in chi (la donna amata) dovrebbe più di altri provarla, e la teatrale scena dell'abbandono del corteggiamento, che diventa esilio volontario e fuga del trovatore verso lidi misteriosi e cupi.

L'amore irrealizzabile
Dopo l'immagine iniziale della natura luminosa e serena, domina nelle strofe successive un dolente pessimismo che perviene a soluzioni molto diverse da quelle di Guglielmo d'Aquitania. Il poeta:
- chiede pietà all'amata, ma dispera di ottenerla;
- nega la legge dell'amore cortese che vuole l'amante corrisposto dall'amato;
- non vede riconosciuto il suo diritto di amare la donna (*Dacché presso madonna non mi vale / prego, pietà, né il diritto che accampo*);
- non la esalta, anzi la donna ideale gli appare come una femmina qualunque, ed egli giunge a una condanna globale di tutte le donne (*mai più in loro avrò alcuna fiducia*). In definitiva l'amore non eleva l'animo ma lo distrugge.

Il lessico cortese
Il lessico è tipico dell'amor cortese (nella lirica sono espressi gioia, dolcezza, desiderio d'amore, disperazione, lode della donna, diritto all'amore, preghiera, ricompensa). Il periodo coincide di solito con una quartina e vi sono poche subordinate.

Attività

1. L'amore cortese
Spiega quali elementi dell'amor cortese sono presenti nella lirica.

2. Poesia e ideologia
Quali legami è possibile individuare tra il tema del componimento e il contesto storico-sociale in cui è stato composto?

3. Tradizione e innovazione
Individua quali elementi della lirica sono innovazioni di Ventadorn e quali invece riprendono strategie già note.

La figura del trovatore "romantico"

Alfred Edel, Bozzetto del costume di Manrico per **Il trovatore** di Giuseppe Verdi, 1883. Milano, Teatro alla Scala.

L'infelice leggenda biografica di Jaufré Rudel e il suo amore di «terra lontana» per una donna che il trovatore provenzale non avrebbe mai visto, se non nell'attimo di morire, piacquero all'Ottocento romantico, età del sogno e della malinconia, in particolare al poeta tedesco Heinrich Heine (1797-1856) e a Giosue Carducci (1835-1907). Il tema dell'amore irrealizzabile, che in Bernart de Ventadorn fa dell'innamorato un escluso, un senza patria che si allontana «infelice, in esilio, e non sa dove», piacque invece a Giovanni Berchet (1783-1851), poeta e patriota italiano, costretto all'esilio a Parigi e a Londra dopo i moti del 1821.

L'infelicità del trovatore: Berchet

Nella poesia *Il trovatore* (appartenente alla raccolta *Romanze*, 1824) Berchet ricrea l'ambientazione medioevale e il *topos* dell'amore cortese: in essa il trovatore, segretamente innamorato della padrona del castello in cui è ospite, affida incautamente al canto la sua passione. Il signore del castello, al sentire i suoi versi appassionati e intuendo i sentimenti dell'uomo, è preso dall'ira per la gelosia, e la castellana, commossa per l'omaggio amoroso del trovatore, deve cercare di placare l'ira del marito. Il poeta viene però scacciato dal castello dove un tempo cantava, accompagnandosi con il liuto, le eroiche imprese del signore e comincia a vagare solitario e malinconico nella cupa foresta rischiarata dalla luna (motivo romantico), ma il dolore ha reso triste anche il suo canto. Qui riportiamo la parte conclusiva della lirica, caratterizzata da un ritmo facile e musicale.

Giovanni Berchet
Il trovatore

Il trovatore

Varcò quegli atri muto
ch'ei rallegrava ognor
con gl'inni del valor,
col suo liuto.

Scese, varcò le porte,
stette, guardolle ancor:
e gli scoppiava il cor
come per morte.

Venne alla selva bruna:
quivi erra il trovator,
fuggendo ogni chiaror
fuor che la luna.

La faccia sua sì bella
la disfiorò il dolor;
la voce del cantor
non è più quella.

Il melodramma di Verdi

Anche Giuseppe Verdi (1813-1901) ha composto una celebre opera lirica in quattro atti dal titolo *Il trovatore* (1853), che riprende il motivo dell'amore impossibile. Il trovatore Manrico e il conte di Luna, senza saperlo fratelli, amano la stessa donna, Eleonora. Il conte, dopo aver fatto mettere a morte Manrico, apprende dalla zingara Azucena di aver ucciso il proprio fratello.

PER LO STUDIO

a. A quale *topos* della lirica provenzale si ispirò Berchet nella composizione de *Il trovatore*?

Raimbaut de Vaqueiras

La vita

Raimbaut de Vaqueiras, nato intorno al 1155 a Vaucluse, in Provenza, venne in Italia come giullare alla corte di Bonifacio I marchese del Monferrato, dal quale fu elevato al rango di cavaliere. Combatté al suo fianco contro i Comuni lombardi, quindi nel 1201 lo seguì nella quarta crociata (la cosiddetta "crociata dei veneziani", che portò alla conquista di Costantinopoli), e in seguito cercarono insieme di opporsi ai ribelli Bulgari. Potrebbero essere morti entrambi in questa circostanza, nel 1207.

Le opere e i temi

Raimbaut è autore di canzoni e sirventesi in lingua d'*oc* e di due poesie in cui usa anche il volgare italiano, il *Discordo*, scritto in più lingue (provenzale, francese, italiano, guascone e portoghese), e il *Contrasto* tra un giullare che parla provenzale e una donna genovese: si tratta della lirica *Donna, tanto v'ho pregata*, databile intorno al 1180, facente parte della prima produzione di Raimbaut, che in questi versi si dichiara giullare. Essa testimonia della ricerca sperimentale trovadorica e colloca Raimbaut tra coloro che per primi hanno utilizzato il volgare italiano in una lirica.

PER LO STUDIO

a. Quale particolarità accomuna le liriche di Raimbaut?

Adam le Roi detto "Re dei Menestrelli" recita il *Roman de Cleomades* a Bianca di Castiglia, XIII secolo. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal.

Donna, tanto v'ho pregata

A1
T 17

Raimbaut de Vaqueiras
Contrasto

in *Plurilinguismo e lirica medioevale. Da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, a cura di F. Brugnolo, Bulzoni, Roma, 1983

L'originale è composto da sei strofe di 14 versi settenari, tranne l'ultimo, e due tornate di sei versi, secondo lo schema ABB ABB CB CBBBBD (A e C sono piani, B è tronco, D è quadrisillabo). Qui presentiamo la lirica in traduzione con a fianco l'originale, il cui plurilinguismo è evidente soprattutto nei vv. 71-75.

Donna, tanto v'ho pregata,
se vi piace che amar mi vogliate,
ch'io sono vostro servo,
perché siete prode e saggia
e tutti i buoni pregi confermate;
perciò mi piace la vostra amistà.
Perché siete in tutti i fatti cortese,
s'è il mio cuore in voi fermato
più che in alcun'altra genovese;
perciò sarà mercede se m'amate;
e poscia sarò meglio pagato
che se fosse mia la città,
con l'avere che v'è ammassato,
dei genovesi.

– Giullare, voi non siete cortese,
che m'importunate di ciò
ch'io punto non farò.
Piuttosto foste voi impiccato!
Non sarò vostr'amica.
Certo piuttosto vi scannerò,
provenzale del malaugurio!
Tale insulto vi dirò:
sozzo pazzo rapato!
Né mai v'amerò,
ché io ho un marito più bello
di quanto voi non siate, ben lo so.
Andate via, fratello,
che ho di meglio da fare.

Donna gentile e discreta,
gaia, prode e assennata,
vàlgami la vostra conoscenza,
perché gioia e gioventù vi guida,
e cortesia e pregio e senno
e tutte le buone maniere;
perciò vi sono fedele amatore,
senza alcuna riserva,
schietto, umile e supplichevole,
tanto forte mi distringe e mi vince
il vostro amore, che m'è in piacere;

Domna, tant vos ai preiada,
si•us plaz q'amar me voillaz,
q'eu sui vostr' endomenjaz,
car es pros et enseignada
e toz bos prez autreiaz;
per qe•m plai vostr' amistaz.
Car es en toz faiz cortesa,
s'es mos cors en vos fermaz
plus q'en nulla Genoesa,
per q'er merces si m'amaz;
e pois serai meilz pagaz
qe s'era mia•ill ciutaz,
ab l'aver q'es ajostaz,
dels Genoes.

Jujar, voi no sei corteso
qe me chaidejai de zo
qe negota no farò.
Ance fossi voi apeso!
Vostr' amia non serò.
Certo, ja ve scanerò,
provenzal malaurao!
Tal enojo ve dirò:
sozo mozo escalvao!
Ni ja voi non amerò,
q'eu chu bello marì ò
qe voi no sei, ben lo so.
Andai via, frar', eu temp' ò
meill aurà!

Domna gent' et essernida,
gai e pros e conoissenz,
valla•m vostr' ensegnamenz,
car jois e jovenz vos gida,
cortesi' e prez e senz
e toz bos captenemenz:
per qe•us sui fidels amaire
senes toz retenemenz,
francs, humils e merceiaire,
tant fort me destreing e•m venz
vostr' amors, qe m'es plasenz;

1. Donna: provenzale dal latino *domina*, "mia signora", è usato in segno di onore e rispetto.
6. amistà: amicizia. Nel codice provenzale "amica" è la donna amata.
10. mercede: ricompensa.
11. poscia: poi.
13. con l'avere: con la ricchezza.
17. punto: per nulla.
38. distringe: stringe.
39. che m'è in piacere: mi è gradito.

per ciò sarà buona decisione,
s'io sono da voi benvoluto
e vostro amico.

– Giullare, voi sembrate matto,
che tenete codesto ragionamento.
Mal ci siate venuto e male andiate!
Non avete senno quanto un gatto;
e perciò troppo mi dispiacete,
che parete un diavolo;
e non farei una tal cosa
nemmeno se foste figliuolo di re.
Credete voi ch'io sia pazza?
In fede mia, non m'avrete.
Se per mio amore v'impegnate,
quest'anno morrete di freddo.
Troppo sono miscredenti
i Provenzali!

Donna, non siatemi tanto fiera,
ché non vi si conviene né vi sta bene;
anzi ben s'addice, se a voi piace,
che di buon senno io vi richieda
e che v'ami con cuore sincero,
e che voi mi togliate d'affanno,
ch'io sono vostro vassallo e servitore,
perché vedo e conosco e so,
quando rimiro la vostra beltà
fresca come rosa di maggio,
che nel mondo più bella non so;
perciò v'amo e v'amerò,
e se buona fede mi tradisce,
sarà peccato.

– Giullare, il tuo provenzale,
s'io di me stessa abbia gioia,
non pregio un genoino;
non ti capisco più che un tedesco
o un sardo o un berbero,
e non ho cura di te.
Ti vuoi accavagliare con me?
Se lo verrà a sapere mio marito,
avrai con lui mala lite.
Bel messere, io vi dico il vero:
non voglio saperne di questi discorsi.
Fratello, ve lo assicuro.
Vattene, provenzale mal vestito,
lasciami stare!

per qe sera chausimenz
s'eu sui vostre benvolenz
e vostr' amics.

Jujar, voi semellai mato,
qe cotal razon tegnei.
Mal vignai e mal andei!
Non avei sen per un gato,
per qe trop me deschasei,
qe mala cosa parei;
né no faria tal cosa
si fossi fillo de rei.
Credì voi que' sia mosa?
Mia fe, no m'averei!
Si per m'amor ve chevei,
oguano morrei de frei:
tropo son de mala lei
li Provenzal.

Domna, no•m siaz tant fera,
qe no•s cove ni s'eschai:
anz taing ben, si a vos plai,
qe de mo sen vos enqera
e qe•us am ab cor verai,
e vos qe•m gitez d'esmai,
q'eu vos sui hom e servire,
car vei e conosc e sai,
qant vostra beutat remire
fresca cum rosa en mai
q'el mont plus bella no•n sai.
per qe•us am et amarai
e si hona fes mi trai,
sera pechaz.

Jujar, to proenzalesco,
s'eu aja gauzo de mi,
non prezo un genoì.
No t'entend plui d'un Toesco
o Sardo o Barbarì,
ni non ò cura de ti.
Voi t'acaveilar comego?
Si•l saverà me' marì,
mal plait averai consego.
Bel messer, ver e' ve dì:
no vollo questo latì;
fraello, zo ve afì.
Proenzal, va, mal vestì,
largaime star!

55. miscredenti: falsi.
65. beltà: bellezza.
73. non pregio un genoino: non stimo un genoino (il genoino, o genoi, era una moneta di poco valore battuta a Genova).
77. accavagliare: litigare.

Donna, in insolito affanno
e pena m'avete messo;
ma ancora vi pregherò
che vogliate ch'io vi provi
come un provenzale sa fare all'amore,
quando è alla monta.

– Giullare, non sarò con te,
poiché così di me ti cale:
meglio varrà per san Martino,
se ve ne andate dal signor Obizzino,
che vi donerà forse un ronzino,
che siete giullare.

Domna, en estraing cossire
m'avez mes et en esmai;
mas enqera•us preiarai
qe voillaz q'eu vos essai,
si cum Provenzals o fai,
qant es pojatz.

Jujar, no serò contego,
pos' asi te cal de mi;
meill varà per sant Martì,
s'andai a ser Opetì,
que dar v'a fors' un roncì,
car sei jujar.

90. è alla monta: si accoppia. L'espressione cruda e tecnica richiama l'accoppiamento degli animali.
92. ti cale: ti importa.
94. Obizzino: probabilmente il marchese Obizzo II Malaspina del Monferrato, alla cui corte fu composto questo contrasto.

Analisi e interpretazione

Contrasto linguistico
Ogni strofa presenta una battuta di dialogo, come se si trattasse di una scena teatrale: l'uomo parla provenzale adattandosi, con un registro linguistico alto, alle convenzioni proprie della lirica cortese; la donna parla in volgare genovese e il registro basso del suo discorso rispecchia i modi concreti di una popolana, ma non necessariamente di una plebea o di una villana.
Al servizio amoroso (*io sono vostro servo... sono vostro vassallo e servitore...*), al corteggiamento (*perché siete prode e saggia*), alla ricompensa amorosa (*sarà mercede se m'amate*) e alla lode della figura femminile (*fresca come rosa di maggio*) si oppone il rifiuto della donna. Esso è giustificato dal fatto che è ben maritata (*ho un marito più bello*), diffida dei provenzali (*Troppo sono miscredenti / i Provenzali*), ritiene il corteggiatore un racconta frottole (*Giullare, il tuo provenzale, / s'io di me stessa abbia gioia, / non pregio un genoino*), non capisce quella lingua (*non ti capisco più che un tedesco / o un sardo o un berbero*) e non gradisce quell'uomo che è pure malvestito (*Vattene, provenzale mal vestito*).

Contrasto ideologico
Alla visione cortese della vita che prevede l'amore adulterino, ritiene peccato la scortesia (*se buona fede mi tradisce, / sarà peccato*) e considera legge della *fin' amor* l'amore corrisposto e non rifiutato (*sarà buona decisione / s'io sono da voi benvoluto / e vostro amico*), si oppongono i differenti valori della donna, che non risponde secondo i modi cortesi, ma in maniera aggressiva e tagliente (*giullare* è epiteto dispregiativo). A lei spetta la vittoria finale: quando le profferte amorose del giullare si fanno più esplicite e pesanti (*vogliate ch'io vi provi / come un provenzale sa fare all'amore, / quando è alla monta)* la donna risponde in maniera ancora più sferzante (*Giullare, non sarò con te, / poiché così di me ti cale: / meglio varrà per san Martino, / se ve ne andate dal signor Obizzino, / che vi donerà forse un ronzino, / che siete giullare)*.

La parodia della lirica cortese
In definitiva, la schermaglia di botta e risposte si risolve in una parodia dell'amor cortese e si pone agli estremi degli ideali della *fin'amor* cantati dai provenzali. La lirica prende le mosse dagli elogi del corteggiamento (il registro alto vuole mascherare "cortesemente" il vero intento dell'uomo), ma si conclude con lo svelamento del desiderio sessuale.

Una vivace schermaglia di registri
L'opposizione tra lingua provenzale e volgare dell'area ligure-genovese accentua la polarità tra la ricercatezza espressiva del delicato giovanotto (*fresca come rosa di maggio* è metafora provenzale che riprende il *topos* della primavera come stagione in cui nasce l'amore) e il registro linguistico basso della donna dai modi schietti (*Piuttosto foste voi impiccato!... provenzale del malaugurio!... Tale insulto vi dirò: / sozzo pazzo rapato!*) e dialettali (come si può notare nel testo originale: *corteso, negota, malaurao, marì*).

Attività

1. Personaggi e tematica
Chi sono i personaggi protagonisti dei versi e qual è il tema principale del componimento?

2. La parodia dell'amor cortese
Parlare
Quali aspetti tematici e stilistici conferiscono ai versi il tono di parodia della lirica cortese? Individua i riferimenti testuali anche nelle poesie di Guglielmo d'Aquitania, Jaufré Rudel e Bernart de Ventadorn e poi riferisci il risultato della tua analisi comparativa (hai a disposizione 10-15 minuti)

3. Il plurilinguismo
Spiega in cosa consiste il plurilinguismo della lirica.

Colin Muset

La vita

Poco si sa di Colin Muset (nativo della Lorena e vissuto nel secondo trentennio del XIII secolo), un poeta girovago, che viaggiava nell'Alta Marna con la sua viola e l'archetto del musico di professione, alla ricerca del successo tra dame e cavalieri.

Le opere e i temi

Oltre che giullare, il quale tradizionalmente cantava composizioni non sue, Colin Muset era anche poeta. Di lui ci restano una ventina di composizioni. Tra i suoi temi preferiti vi sono la gioia per un banchetto e per una festa oppure la celebrazione della bellezza di una fanciulla.

Nelle sue liriche, dall'ispirazione popolareggiante, si delinea, insieme a una certa irruenza, un forte senso degli affetti familiari. Il poeta spera di ritornare dalla sua famiglia con lo zaino carico dei doni che un qualche generoso principe gli avrà elargito come ricompensa per la sua arte. La sua poesia è fresca, istintiva, priva di giochi intellettualistici e artifici stilistici.

PER LO STUDIO

a. Quali tematiche predilige Colin Muset?
b. Quali valori il poeta sembra sottolineare nei suoi versi?

A1
T 18

La richiesta del giullare

Colin Muset
La richiesta del giullare

in *Antologia delle letterature medioevali d'oc e d'oïl*, trad. di A. Roncaglia, Edizioni Nuova Accademia, Milano, 1973

Il testo originale, in lingua d'*oïl*, è composto da cinque strofe di otto versi settenari e un quaternario. La traduzione è libera, senza vincoli metrici.

Signor conte, ho suonato la viola
davanti a voi, nella vostra dimora,
e non m'avete regalato nulla,
né pagato salario:
è villania!
Per la fede che devo a Santa Maria,
così non potrò stare al vostro seguito:
la mia scarsella è assai poco fornita
e la mia borsa tutt'altro che gonfia.

Signor conte, suvvia comandate
quel che volete per me.
Signore, se v'aggrada,
suvvia, donatemi un bel dono,
per cortesia!

1. la viola: era lo strumento a corda dei trovatori e dei giullari.
8. scarsella: è la borsa da viaggio in uso nel Medioevo.

Ché ho desiderio, non ne dubitate,
di tornare dai miei:
quando faccio ritorno a borsa vuota
mia moglie certo non mi sorride!

Anzi mi dice: «Signor Babbalucco,
in che paese siete stato,
che non avete guadagnato nulla?
Troppo siete andato a spasso
giù per la città.
Guardate come è floscio il vostro zaino:
è pieno soltanto di vento.
Sia vituperato chi ha voglia
di stare in vostra compagnia!».

Ma quando torno a casa
e mia moglie ha adocchiato
sulle mie spalle gonfia la bisaccia
e ch'io sono ben vestito
d'un abito foderato,
sappiate ch'ella subito ha deposto
giù la conocchia, senza far commedie,
e mi sorride schiettamente
e mi getta le braccia al collo.

Mia moglie corre a sciogliere
il mio zaino senza indugio;
la mia ragazza corre ad ammazzare
due capponi per cucinarli
alla salsa d'aglio;
mia figlia mi porta un pettine
con le sue mani, cortesemente,
allora son padrone a casa mia
più che nessuno potrebbe narrare.

19. Babbalucco: stupido.
20. in che paese siete stato: era costume dei trovatori viaggiare da una corte all'altra, affrontando anche grandi spostamenti: dalla Francia alla Spagna o dalla Provenza all'Italia.
32. abito foderato: l'abito foderato (in velluto o pelle pregiata) era un dono tipico del signore al menestrello.
34. conocchia: attrezzo per filare.
39. la mia ragazza: la servetta.

Analisi e interpretazione

Povertà e affetti familiari
Questi rapidi quadretti dialogati di vita familiare alternati a lamentazioni e suppliche in direzione del signore perché gli dia la ricompensa dovuta, offrono l'occasione di penetrare la vita precaria e ingrata del giullare, che spesso non era nemmeno compensata dall'avventura.

La condizione sociale del giullare
Era uso che i signori feudali ricompensassero il giullare con un salario e con qualche dono, ma talora questo non avveniva. La capacità di comporre versi non era giudicata "arte" nel senso moderno della parola, ma intrattenimento, sia pure di una certa qualità, e in alcuni casi i giullari erano trattati al pari dei servi.

Lo stile
L'atmosfera di affetti familiari (*mi getta le braccia al collo*) e il motivo tematico della quiete che segue ai viaggi sono espressi in uno stile semplice e immediato (*padrone a casa mia*).

Attività

1. L'io lirico
Quale immagine fornisce di sé l'io lirico?

2. I personaggi
Quali personaggi compaiono nel testo? Come si pongono l'uno nei confronti dell'altro?

3. I temi del componimento
Quali sono i temi trattati nella lirica?

4. Articolo di giornale
Verso l'esame
Leggi il *dossier* a p. 357 e scrivi un articolo culturale sull'argomento «Trovatori, giullari, goliardi».

Wolfram von Eschenbach

La vita

Nativo della Franconia (Obereschenbach 1165 ca. - Eschen 1217 ca.) e beneficiario di un piccolo feudo, Eschenbach fu ospite della corte di Ermanno di Turingia, nella fortezza Wartburg, uno dei principali centri della cultura germanofona nel Medioevo e anche dei secoli successivi.

Le opere e i temi

Noto soprattutto per aver scritto il poema cavalleresco *Parzival*, Eschenbach esalta nella lirica d'amore (*Minne*) gli aspetti di schietta sensualità. Convinto che l'arte sia un dono divino e che la fantasia debba essere applicata soprattutto all'espressione dei sentimenti, egli ha composto versi che esprimono grande vitalità e che colgono gli attimi intensissimi dell'innamoramento e della vita amorosa.

Il tipo di componimento prediletto da Eschenbach è quello dell'alba, o canto del risveglio (*tagelied*), in cui viene messo in versi il distacco degli amanti alle prime luci del giorno. Un *topos* che il poeta svolge ignorando volutamente il contesto (in genere un castello, un guardiano che avverte i due amanti) e concentrandosi solo sul dialogo, dolcissimo, tra i due protagonisti. Nella lirica *Alba*, per esempio, il contrasto tra luce e buio si trasforma metaforicamente in dissidio tra infelicità e felicità (*È giorno ormai, ed io lo devo, in verità, ammettere; / non voglio più a lungo indugiare. / L'oscura notte ci ha portato, per mio affanno, / lo splendore del mattino.*)

PER LO STUDIO

a. Quali sono le principali caratteristiche dei componimenti di argomento amoroso di Eschenbach?

Canto d'amore

Wolfram von Eschenbach
Canto d'amore

in *I Minnesänger*, trad. di G. V. Amoretti, Utet, Torino, 1965

Il componimento che presentiamo è un tipico *lied*, cioè una canzone dei *Minnesänger*, i cantori dell'amor cortese dell'area germanica.

Fiori sbocciano, foglie spuntano
e l'aura del maggio suggerisce agli uccelli le loro antiche canzoni;
a volte, posso cantare qualcosa di nuovo,
o nobile Donna, anche quando c'è il gelo, e senza tua ricompensa.
I cantori del bosco ed il loro canto
dopo la metà dell'estate per nessun orecchio più risuonano.

Dei lucidi fiori lo splendore
la pendula rugiada deve far più chiaro;
gli uccelli, i più canori, i migliori,

2. l'aura: l'aria.
8. pendula rugiada: i fili cadenti della rugiada.

per tutto il tempo del maggio cullano col canto la loro covata.
Allora l'usignolo non dormiva:
ora son desto e canto sul monte e nella valle.

Il mio canto cerca grazia
presso di te, dolce Donna; ora aiutami perché è necessario.
La tua ricompensa deve ripagare il servizio d'amore
che sto compiendo, – e lo compirò sino alla morte –.
Fa' ch'io riceva da te conforto,
affinché mi liberi dal mio lungo lamento.

Nobile Donna, può il mio servizio d'amore far sì
– se il tuo soccorrevole potere vuole concedermi gioia –
che la mia tristezza scompaia
e una dolce mèta il mio pregare ottenga da te?
La tua bella persona mi ha in suo potere,
così che io canto, come tu vuoi, un lungo o breve canto.

Nobile Donna, le tue virtù
ed il tuo amabile sdegno mi hanno negato molte gioie.
Vuoi tu consolare il mio animo?
Soltanto una tua parola d'aiuto mi può dolcemente salvare.
Caccia da me il mio lamento
affinché il mio animo s'esalti mentre ch'io vivo.

22. mèta: conquista.

Analisi e interpretazione

Tema naturalistico e il servizio d'amore
La prima strofa si apre con l'immancabile riferimento al motivo della primavera (caro ai provenzali), ma con un preziosismo che mira ad andare oltre lo stereotipo: la descrizione, sfumata, è improvvisamente ravvivata dal raffinato identificarsi del poeta in un alato cantore. Nella seconda strofa l'usignolo è lo stesso poeta, che è stato capace del canto in inverno (*anche quando c'è il gelo*) e lo sarà a maggior ragione in primavera. Nelle strofe successive il "servizio d'amore", il corteggiamento, la nobiltà della dama e la sua *bella persona* oggetto di canto riconducono all'ambiente cortigiano ed esprimono tutto il gusto tipico dei *Minnesänger*.

Idealità cortese e impulso della passione
Il poeta coglie il contrasto tra l'ideale dell'amore perfetto (*fin'amor*), con le sue regole di onore e di discrezione, e il prepotente impulso della passione. La donna è figura istintiva per eccellenza, che ubbidisce solo alle ragioni del cuore, mentre il cavaliere è innamorato, ma è anche uomo di "cortesia".
Anche il tema della tristezza, consueto nel poeta, con l'accenno a una fedeltà totale (*il servizio d'amore... compirò sino alla morte*), riporta a consuetudini cortesi. Eppure, gli elementi che rimandano a *topoi* letterari sono riscattati, negli ultimi versi, da un interrogativo malinconico, unito a un desiderio di gioia che solo l'avventura d'amore sa suscitare: *vuoi tu consolare il mio animo?... affinché il mio animo s'esalti*.

Attività

1. L'amore cortese
Individua all'interno del testo un'espressione significativa del codice d'amore cortese.

2. *Topos* e originalità
Individua nel testo gli elementi attraverso i quali il poeta rispecchia i *tòpoi* ricorrenti della lirica cortese e quelli che dimostrano, invece, originalità.

A1
⇨ T 20

La poesia della Scuola siciliana

La poesia d'amore in volgare

La poesia italiana in volgare nacque in Sicilia nella prima metà del Duecento (1230-1250). Qui un gruppo di rimatori (circa 25), non soltanto originari dell'isola, ma provenienti anche da regioni del centro e del nord Italia, si raccolsero intorno alla corte di Federico II di Svevia, dando vita alla cosiddetta Scuola siciliana.

Con il termine "scuola" si intende sottolineare che il repertorio di questi poeti presenta scelte tematiche e stilistiche comuni, anche se ciascuno conferì ai propri versi un'impronta individuale.

I rimatori siciliani subirono l'influenza dei trovatori provenzali in lingua d'*oc* e rappresentano l'unico esempio di letteratura cortese in Italia. Anche i poeti toscani e gli stilnovisti, autori nel Duecento di versi in volgare, risentirono dell'influenza dei modelli provenzali, ma questi vivevano in un contesto politico-sociale diverso. Essi erano infatti intellettuali di formazione universitaria, legati alla nuova realtà comunale e spesso partecipi della vita politica, a quell'epoca funestata da lotte feroci tra il partito dei guelfi e quello dei ghibellini, temi che trattarono nei loro versi. I temi sociali e politici non trovarono invece eco nell'attività poetica dei siciliani, che cantarono esclusivamente l'amore cortese.

I poeti siciliani

Dei rimatori provenzali i siciliani accolsero la concezione dell'amore e della dedizione totale alla donna, quasi sempre un'aristocratica bella, virtuosa e inaccessibile, come occasione di perfezionamento morale (*fin'amor*). Ma essi introdussero anche elementi nuovi, come una maggiore attenzione alle conseguenze dell'amore sull'individuo e teorie sulla natura dell'amore. Nelle loro rime, pertanto, l'intellettualismo e l'astrazione prevalsero sull'effusione sentimentale e sulla confessione.

Della maggior parte dei poeti siciliani non è giunto che il nome, talvolta in versioni discordanti, e i testi loro attribuiti dai copisti di fine Duecento sono spesso incerti. Tra i poeti più noti, Giacomo da Lentini (1210 ca. - 1260 ca.), Pier della Vigna (1190 ca. - 1249), Iacopo Mostacci (1240 ca.), Guido delle Colonne (1210 ca. - 1290 ca.) e Stefano Protonotaro (XIII secolo) scrissero liriche d'amore di elevato contenuto teorico-morale; Rinaldo d'Aquino (XIII secolo), Giacomino Pugliese (XIII secolo) e Cielo d'Alcamo (XIII secolo) imitarono il motivo cortese in tono più colloquiale, avvicinandosi a forme intermedie tra la poesia aulica e quella popolare-giullaresca.

Le rime "siciliane" e la tradizione poetica italiana

Il linguaggio poetico si basa sul volgare siciliano impreziosito da innesti latini e provenzali. Il risultato è un volgare illustre, contraddistinto da rime eleganti, assolutamente nuovo per la tradizione letteraria della penisola.

La toscanizzazione

Tutto quanto ci è stato trasmesso della Scuola siciliana deriva da trascrizioni compilate in Toscana che, se hanno il merito di avere tramandato questa produzione, ne hanno anche mutato alcune caratteristiche linguistiche, traducendo il linguaggio aulico siciliano in forme toscane o toscaneggianti (ci sono pervenuti nella loro versione originaria solo una canzone di Stefano Protonotaro, oltre a due frammenti di canzoni di re Enzo, figlio di Federico II). I copisti, per esempio, hanno modificato la *-u* siciliana in *-o* (*usu / amorusu* sono diventate *uso / amoroso*) e la *-i* in *-e*, trasformando rime regolari e raffinate in rime imperfette (*ura / pintura* sono diventate *ora / pintura; giri / gaudiri*, *gire / gaudere*; *diri / suspiri*, *dire / sospiri*).

L'apprezzamento di Dante

Queste rime sono diventate un modello di stile per i poeti successivi. Fu proprio Dante, in base alla lettura dei codici, a definire "siciliana" questa produzione e a esaltare, nel *De vulgari eloquentia*, l'abilità retorico-stilistica di quei poeti e la dignità della loro lingua: «Tutto ciò che al tempo loro producevano i più illustri fra gli Italiani, primamente nasceva alla corte di quei sovrani tanto grandi (cioè Federico imperatore e Manfredi suo figlio); e poiché la sede regale era in Sicilia, così avvenne che quanto i nostri predecessori produssero in volgare fosse chiamato siciliano; e ciò facciamo pure noi e i nostri discendenti non potranno mutarlo».

Le forme metriche

Le forme metriche adottate sono la canzone, la canzonetta e il sonetto, che hanno avuto una lunga fortuna nella nostra letteratura.

La canzone di contenuto lirico-amoroso è di origine provenzale e viene scelta per il tono aulico ed elevato; assunta una forma stabile in Stefano Protonotaro, raggiungerà la perfezione in Dante e in Petrarca. La canzonetta, spesso dialogata, è preferita per lo stile quotidiano ed è un modello vicino ai testi provenzali delle albe o delle pastorelle (> A1, Approfondimenti, p. 101).

Nel sonetto, composto da 14 versi endecasillabi suddivisi in due quartine e due terzine, si trattano temi amorosi, morali e filosofici; se ne attribuisce l'invenzione a Giacomo da Lentini.

PER LO STUDIO

a. Quali temi contraddistinguono le rime dei poeti siciliani?
b. Perché i poeti della Scuola siciliana furono importanti per la letteratura successiva?
c. Qual è la forma metrica di tono più elevato tra quelle adottate dalla Scuola siciliana?
d. Quale forma metrica è di invenzione siciliana?

I poeti della corte di Federico II

L'Italia meridionale entrò nell'orbita dell'impero germanico quando Enrico VI (1165-1197), figlio del potente Federico I di Svevia (il Barbarossa), sposò Costanza d'Altavilla, erede al trono normanno di Sicilia; dalla loro unione nacque il futuro Federico II (1194-1250). Morti i genitori, Federico fu affidato a papa Innocenzo III, suo tutore fino alla maggiore età. Innocenzo III, che si considerava non solo capo spirituale, ma anche capo temporale della cristianità, non voleva l'unione del regno di Sicilia al Sacro Romano Impero e ai Comuni dell'Italia centro-settentrionale. Per lui il regno di Sicilia era e doveva restare vassallo della Santa Sede, come era stato al tempo dei Normanni. Alla morte del papa, Federico II non nascose la sua ambizione di creare uno Stato laico che comprendesse tutta la penisola e fosse indipendente dalla Chiesa. Fattosi incoronare imperatore da Onorio III (1220), stabilì dunque la sua corte a Palermo. Il conflitto con il papato si trasformò in guerra alcuni anni dopo, allorché Federico II intervenne contro i Comuni dell'Italia settentrionale riuniti nella Lega Lombarda, non disposti a rinunciare alla loro autonomia, e li sconfisse a Cortenuova (1237). In quel frangente alcune città, che si definivano ghibelline, si erano schierate con l'imperatore, altre (guelfe) con il papa. Appoggiate finanziariamente e militarmente da Genova e Venezia, le città guelfe ebbero la meglio su Federico 10 anni dopo, prima a Parma e poi nella battaglia di Fossalta (1249). Il figlio di Federico, Enzo, fatto prigioniero dai bolognesi, fu rinchiuso nel palazzo di Bologna che ancora oggi porta il suo nome. Alla morte improvvisa di Federico II, nel 1250, divenne re di Sicilia il figlio Manfredi. Intervenuto in aiuto dei ghibellini che erano stati cacciati da Firenze e vittorioso a Montaperti, Manfredi fu poi sconfitto a Benevento dalle truppe di Carlo d'Angiò, fratello del re di Francia Luigi IX, chiamato dal papa e incoronato re (1266). In seguito alla sconfitta di Corradino, l'ultimo discendente svevo, il regno di Sicilia rimase agli Angiò, che trasferirono la capitale da Palermo a Napoli.

La "magna curia"

La Sicilia divenne il fulcro del sistema imperiale di Federico II e durante il suo regno Palermo – che per la sua posizione geografica costituiva un ponte verso il mondo arabo, la Grecia e l'Oriente – divenne un grande centro culturale. La "magna curia", ovvero la grande corte imperiale di Federico II, diede impulso allo studio delle discipline scientifico-filosofiche, promosse istituzioni culturali (università di Napoli, scuola medica di Salerno) e studi di retorica (l'arte del comporre era importante per la burocrazia imperiale). Lo stesso imperatore, colto e versatile (conosceva tedesco, francese, latino, arabo e siciliano), fu poeta in volgare, così come i figli Enzo (1220-1272) e Manfredi (1233-1266) e fu mecenate di scienziati arabi e intellettuali bizantini. Il declino del dominio svevo in Italia segnò la fine di quella fioritura poetica e culturale che Federico II aveva alimentato.

«Colti dilettanti di poesia»

Sulla Scuola siciliana esercitò un influsso determinante la lirica provenzale in lingua d'*oc*, ma la produzione «di questi rimatori immersi, da una parte, nella cronaca quotidiana, realizzatori di un grande disegno politico, partecipi di una cultura multiforme e, dall'altra, monocordi cantori della vicenda amorosa, può essere spiegata soltanto nell'ambito della politica e del clima culturale della corte di Federico» (Salinari, 1968).

Il poeta "siciliano" non era un cavaliere o un esponente della nobiltà feudale, ma un borghese, un funzionario che svolgeva incarichi amministrativo-giuridici e si dedicava per diletto alla composizione di rime. Per questi «colti dilettanti di poesia», come li definisce Salinari, l'attività letteraria era un raffinato intrattenimento o un esercizio poetico da effettuare insieme allo stesso sovrano per un pubblico di corte, ristretto e competente.

Federico II con i dignitari, XIII secolo. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Lo stile e i temi dei versi

Mentre i provenzali, poeti di professione, musicavano i loro versi e affrontavano argomenti legati alla realtà del tempo (temi politici, guerreschi e talvolta religiosi), i poeti siciliani scrissero componimenti destinati alla lettura (non alla recitazione) e trattarono esclusivamente il motivo dell'amore cortese. La loro attenzione si concentrò sull'esperienza amorosa più che sulla figura femminile, a discapito della leggerezza melodica che caratterizza le opere dei provenzali, più dinamiche e legate all'elemento musicale. L'omaggio alla donna in termini di sottomissione, che nei provenzali riflette il rapporto feudale tra signore e vassallo, per i siciliani è solo una formula convenzionale, uno schema che essi accolgono, ma che non riflette la realtà politica del regno siciliano di Federico II.

PER LO STUDIO

a. Qual era il progetto politico di Federico II di Svevia?

b. Quali sono le principali caratteristiche della scuola poetica che si sviluppò nel Duecento presso la corte siciliana di Federico II?

Giacomo da Lentini

La vita

Giacomo da Lentini (1210 ca. - 1260 ca.), funzionario – o più precisamente notaio – della corte sveva di Federico II, può essere considerato l'autorevole iniziatore della Scuola siciliana. Dante lo ricorda in questo modo, citandolo come «notaro» per eccellenza, nel canto XXIV del *Purgatorio* (v. 56).

Le opere i temi

Le liriche (circa 40) di Giacomo da Lentini, composte tra il 1233 e il 1240, sono dedicate esclusivamente all'amore cortese, del quale egli ripropone tutti gli stereotipi: la gioia e il dolore che provengono dal sentimento amoroso, con i suoi giochi delicati di audacia e ritrosia; il vassallaggio nei confronti della donna, venerata in estatica contemplazione; la celebrazione della bellezza dell'amata e i paragoni con la natura. A differenza dei poeti provenzali, questo poeta dedica i suoi versi anche ai sospiri d'amore, agli sguardi fuggitivi e, soprattutto, alla natura dell'amore. A lui si attribuisce l'invenzione del sonetto.

PER LO STUDIO

a. In che modo viene rappresentata la donna nei versi di Giacomo da Lentini?
b. Quale invenzione poetica dobbiamo attribuire a questo autore?

Cofanetto in avorio decorato con **scene cortesi**, XIV secolo. Londra, British Museum.

Amore è un desìo che ven da core

A1
T 20

Giacomo da Lentini
Amore è un desìo che ven da core

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Il componimento che presentiamo è un sonetto che segue lo schema ABAB, ABAB nelle quartine; CDE, CDE nelle terzine.

Amor è uno desìo che ven da core
per abondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima generan l'amore
e lo core li dà nutricamento.

Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi ha nascimento:

ché li occhi rapresentan a lo core
d'onni cosa che veden bono e rio,
com'è formata naturalmente;

e lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e li piace quel desio:
e questo amore regna fra la gente.

1-4
L'amore è un desiderio che proviene dal cuore per l'abbondanza di piacere (che la donna ispira); è generato prima di tutto dagli occhi e poi è alimentato dal cuore.

3-4. li occhi... nutricamento:
gli occhi sono il primo strumento che fa nascere il sentimento mentre il cuore ha la facoltà di nutrire questa impressione di bellezza.

5-8
È ben vero che talvolta si può essere innamorati senza vedere la persona oggetto del proprio amore, ma l'amore che diventa passione nasce solo dalla vista dell'amata.

5. om: costruzione impersonale alla francese.

9-11
perché gli occhi trasmettono al cuore ogni cosa che vedono buona o cattiva che sia, come è in natura;

12-14
e il cuore che ciò concepisce, immagina e si compiace di quel desiderio: questo è l'amore che regna nel mondo.

12. zo: ciò (dal provenzale *zò*).

Analisi e interpretazione

La natura interiore dell'amore

La prima quartina afferma una condizione che il poeta ritiene oggettiva: l'amore è un desiderio che proviene dal cuore, per l'intenso piacere che suscita la bellezza dell'amata; gli occhi fanno nascere l'amore per primi e il cuore lo alimenta.
La seconda quartina introduce una digressione: è possibile che qualche volta ci si innamori senza aver mai visto la persona amata, ma l'amore vero, che avvince l'uomo con la violenza della passione, ha origine solo se la si è vista.
Le due terzine sviluppano la tesi esposta: gli occhi trasmettono al cuore l'immagine di ogni cosa, buona o cattiva che sia; il cuore, che accoglie il messaggio degli occhi, ne ricava un'immagine che prova piacere nel vagheggiare.

La fenomenologia dell'amore

Il sonetto, il più famoso della Scuola siciliana, è una meditazione filosofica sull'essenza dell'amore. In esso si affronta la questione della natura e della fenomenologia dell'amore.
La tesi sostenuta dal poeta è quella della natura principalmente interiore dell'amore, il quale tuttavia necessita anche dell'elemento visivo. I sentimenti del cuore sono suscitati dall'oggetto sensibile, gli occhi sono il tramite tra l'oggetto desiderato e la passione che ne segue. Si tratta di una tematica già presente nei provenzali e che ritroveremo, profondamente rinnovata, negli stilnovisti e in Dante.

Argomentazione e struttura del sonetto

Le argomentazioni sviluppate dal poeta si adattano allo schema formale del sonetto: le quartine contengono la tesi, mentre le terzine sviluppano gli argomenti a sostegno della tesi.

Attività

1. L'origine e le manifestazioni dell'amore
Quale legame si instaura tra le parole-chiave della lirica *piacimento, occhi, core, amore*? Per rispondere puoi anche leggere la «Tenzone sulla natura dell'amore» a p. 122.

La tenzone sulla natura dell'amore

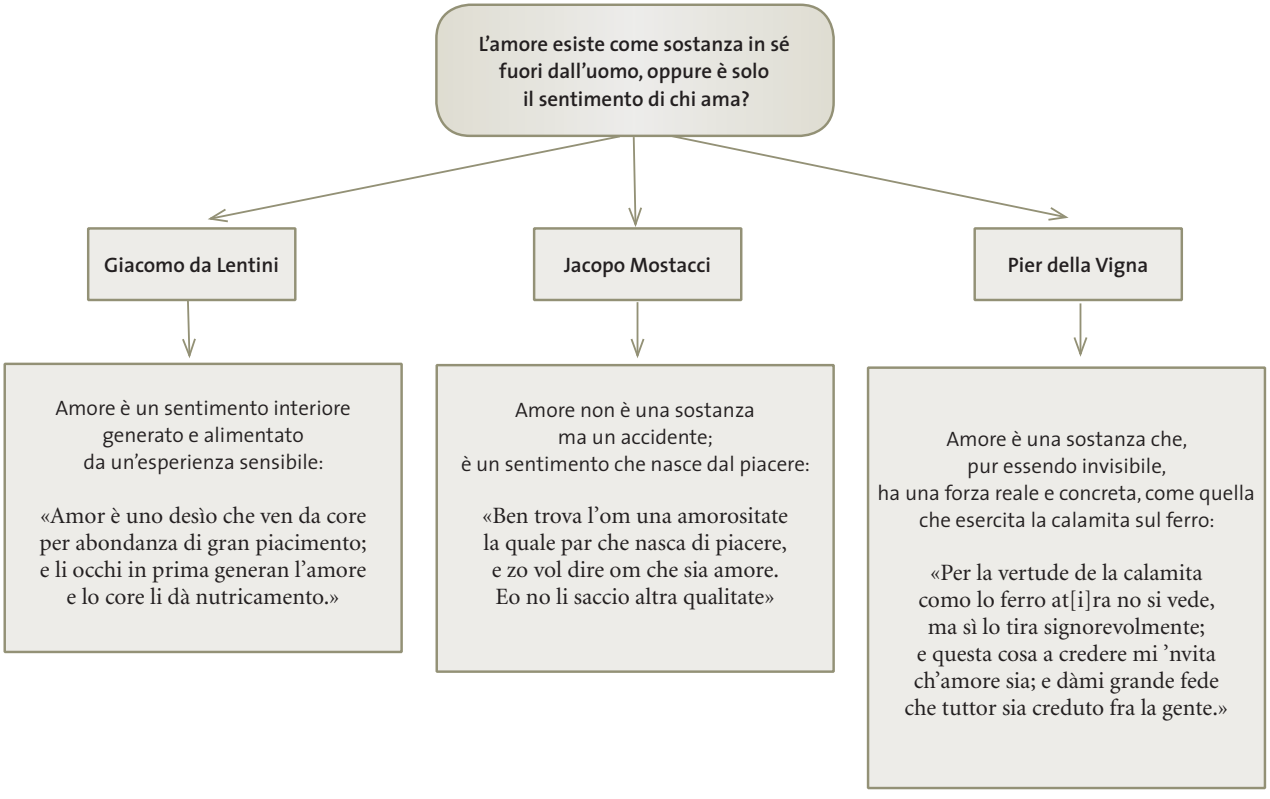
La tenzone, un genere lirico di origine provenzale, consiste in uno scambio di strofe o di poesie tra due poeti, spesso in forma polemica, su temi dottrinali, amorosi, filosofici o su questioni personali.

Giacomo da Lentini e Andrea Cappellano
La fenomenologia amorosa teorizzata da Giacomo da Lentini in *Amore è un desìo che ven da core* aderisce a quanto enunciato da Andrea Cappellano che, nel suo *De amore* (> A1 T7), così aveva scritto:
Quando uno vede una donna atta all'amore e formata così come a lui piace, subito comincia a desiderarla col cuore; poi in verità quanto più pensa ad essa, tanto più arde d'amore, finché perviene a un pensiero più pieno, intenso. Dopo di che comincia a ripensare alle bellezze di lei, a rappresentarne distintamente le singole membra e gli atteggiamenti. [...] Quella passione naturale è dunque nata dalla vista e dal pensiero.

La tenzone di Iacopo Mostacci
La tesi che l'amore derivi direttamente da un'esperienza sensibile fu oggetto di un dibattito dottrinale tra i poeti della Scuola siciliana. Iacopo Mostacci, falconiere di Federico II, compose la tenzone *Sollicitando un poco meo savere* nella quale spronava gli altri poeti a pronunciarsi riguardo alla natura dell'amore: amore è qualcosa che vive fuori dall'uomo oppure è il sentimento di chi ama? Il tema rinviava alla distinzione posta dalla filosofia scolastica (> A1, p. 37) tra essenza (cosa esistente in sé) ed esistenza, tra una sostanza eterna e immutabile e gli "accidenti", cioè le qualità secondarie e transitorie delle cose.

Per Iacopo Mostacci l'amore è un sentimento che deve dare piacere, dunque non è sostanza, ma un semplice e transitorio "accidente"; in quanto evento passeggero, l'amore può essere governato dall'innamorato e non può dominarlo.

Pier della Vigna
A Iacopo Mostacci aveva risposto Pier della Vigna, cancelliere della corte siciliana, in *Però ch'amore no si pò vedere*. Per questi l'amore ha un'origine spirituale, fa sentire la sua presenza nel cuore, ma non è percepibile con i sensi, è una sostanza reale che attrae, proprio come l'invisibile forza della calamita sul ferro.


L'amore esiste come sostanza in sé fuori dall'uomo, oppure è solo il sentimento di chi ama?
Giacomo da Lentini
Jacopo Mostacci
Pier della Vigna
Amore è un sentimento interiore generato e alimentato da un'esperienza sensibile:
«Amor è uno desìo che ven da core
per abondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima generan l'amore
e lo core li dà nutricamento.»
Amore non è una sostanza ma un accidente; è un sentimento che nasce dal piacere:
«Ben trova l'om una amorositate
la quale par che nasca di piacere,
e zo vol dire om che sia amore.
Eo no li saccio altra qualitate»
Amore è una sostanza che, pur essendo invisibile, ha una forza reale e concreta, come quella che esercita la calamita sul ferro:
«Per la vertude de la calamita
como lo ferro at[i]ra no si vede,
ma sì lo tira signorevolmente;
e questa cosa a credere mi 'nvita
ch'amore sia; e dàmi grande fede
che tuttor sia creduto fra la gente.»

Sollicitando un poco meo savere

Iacopo Mostacci
Sollicitando un poco meo savere

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Sollicitando un poco meo savere
e con lui mi vogliendo dilettare,
un dubïo che mi misi ad avere,
a voi lo mando per determinare.

Ogn'omo dice ch'amor ha potere
e li coraggi distringe ad amare,
ma eo no [li] lo voglio consentire,
però ch'amore no parse ni pare.

Ben trova l'om una amorositate
la quale par che nasca di piacere,
e zo vol dire om che sia amore.

Eo no li saccio altra qualitate;
ma zo che è, da voi [lo] voglio audire:
però ven faccio sentenz[ï]atore.

1-4
Sollecitando un poco il mio desiderio di sapere e volendo ricavarne godimento intellettuale, vi espongo un dubbio che mi sono posto perché lo risolviate.

5-8
Tutti dicono che amore ha potenza e che costringe i cuori ad amare, ma io non voglio acconsentire, poiché questo amore non apparve né appare.

9-11
Invece è un sentimento amoroso, che sembra nasca dal piacere, e questo stato d'animo si vuole che sia amore.

12-14
Io non so quale altra qualità possa avere; ma comunque vorrei saperlo da voi, perciò vi invito a esprimere un parere.

Però ch'amore no si pò vedere

Pier della Vigna
Però ch'amore no si pò vedere

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Però ch'amore no si pò vedere
e no si tratta corporalemente,
manti ne son di sì folle sapere
che credono ch'amor sia nïente.

Ma po' ch'amore si face sentire
dentro dal cor signoreggiar la gente,
molto maggiore presio de [ve] avere
che se 'l vedessen visibilemente.

Per la vertude de la calamita
como lo ferro at[i]ra no si vede,
ma sì lo tira signorevolmente;

e questa cosa a credere mi 'nvita
ch'amore sia; e dàmi grande fede
che tuttor sia creduto fra la gente.

1-4
Poiché amore non è visibile e non si tocca materialmente, parecchi sono così sciocchi da credere che non esista.

5-8
Ma poiché amore si fa sentire nel cuore domina gli uomini, ed essi dovrebbero tenerlo in maggior pregio che se lo vedessero.

9-11
Non è visibile la potenza grazie alla quale la calamita attira il ferro, eppure lo attrae in modo irresistibile;

12-14
e questo fatto mi induce a credere che amore sia una sostanza; e mi dà sicurezza che tuttora la gente lo creda.

PER LO STUDIO

a. Individua nei sonetti di Giacomo da Lentini, Iacopo Mostacci e Pier della Vigna i versi-chiave che rinviano alla natura dell'amore.

b. Quali sono le rispettive tesi dei tre poeti sulla problematica affrontata?

Stefano Protonotaro

La vita

Stefano Protonotaro (XIII secolo) è ricordato come "Ser Istefano di Pronto notaro da Mesina" nel Codice Vaticano (il manoscritto più autorevole come fonte delle liriche siciliane). Si ritiene che abbia tradotto in latino due trattati arabi di astronomia, il *Liber revolutionum*, "Libro delle rivoluzioni", e i *Flores astronomiae*, "Fiori dell'astronomia", da lui dedicati a re Manfredi di Svevia.

PER LO STUDIO

a. Per quale motivo la lirica *Per rallegrare il mio cuore* è considerata di fondamentale importanza storico-linguistica?

Le opere e i temi

Unico documento pervenutoci integralmente, sia pure in una trascrizione cinquecentesca, nel volgare originario è la sua canzone *Pir meu cori alligrari*. Il rilievo storico-linguistico della lirica è notevole, trattandosi di una sorta di *unicum*: testimonia, infatti, la prima forma di un volgare d'Italia con innesti latini e provenzali.

A 1
T 21

Stefano Protonotaro
Pir meu cori alligari

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Pir meu cori alligrari

La canzone comprende cinque strofe di 12 endecasillabi e settenari con rime *unissonans*, cioè costanti e uguali nel suono, e un congedo di sei versi. Ogni strofa si divide in due parti: fronte (abC abC) e sirma (dDE eFF; dove le maiuscole indicano gli endecasillabi e le minuscole i settenari). Il congedo è modellato sulla struttura e sulla rima della sirma.

Pir meu cori alligrari,
chi multu longiamenti
senza alligranza e joi d'amuri è statu,
mi ritornu in cantari,
ca forsi levimenti
da dimuranza turniria in usatu
di lu troppu taciri;
e quandu l'omu ha rasuni di diri,
ben di' cantari e mustrari alligranza,
ca senza dimustranza
joi siria sempri di pocu valuri:
dunca ben di' cantar onni amaduri.

1-12
Per rallegrare il mio cuore
che molto lungamente senza
allegrezza e gioia d'amore è stato,
me ne ritorno a poetare, perché
forse, facilmente, dall'indugio si
volgerebbe in abitudine il troppo
tacere; e quando si hanno motivi
per parlare, ben si deve parlare
e mostrare allegrezza, perché la
gioia (d'amore) senza manifestarsi
sarebbe sempre di poco valore:
dunque deve ben cantare ogni
innamorato.

E si pir ben amari
cantau jujusamenti
omu chi avissi in alcun tempu amatu,
ben lu diviria fari
plui dilittusamenti
eu, chi son di tal donna inamuratu,
dundi è dulci placiri,
preju e valenza e jujusu pariri
e di billizzi cutant'abundanza
chi illu m'è pir simblanza,
quandu eu la guardu, sintir la dulzuri
chi fa la tigra in illu miraturi;

chi si vidi livari
multu crudilimenti
sua nuritura, chi ill'ha nutricatu:
e sì bonu li pari
mirarsi dulcimenti
dintru unu speclu chi li esti amustratu,
chi l'ublïa siguiri.
Cusì m'è dulci mia donna vidiri:
ca 'n lei guardandu mettu in ublïanza
tutta autra mia intindanza,
sì chi istanti mi feri sou amuri
d'un colpu chi inavanza tutisuri.

Di chi eu putia sanari
multu leggeramenti,
sulu chi fussi a la mia donna a gratu
meu sirviri e pinari;
m'eu duttu fortimenti
chi, quandu si rimembra di sou statu,
nu•lli dia displaciri.
Ma si quistu putissi adiviniri,
ch'Amori la ferissi di la lanza
chi mi fer'e mi lanza,
ben crederia guarir di mei doluri,
ca sintiramu engualimenti arduri.

Purrïami laudari
d'Amori bonamenti
com'omu da lui beni ammiritatu;
ma beni è da blasmari
Amur virasimenti
quandu illu dà favur da l'unu latu
e l'autru fa languiri:
chi si l'amanti nun sa suffiriri,
disia d'amari e perdi sua speranza.

13-24
E se per il fatto di bene amare cantò gioiosamente l'uomo che ha qualche volta amato, ben lo dovrei fare più lietamente io, che sono innamorato di tale donna, che unisce un dolce aspetto, pregio, virtù e gioioso apparire e di bellezze una tale abbondanza che mi sembra, quando la guardo, di sentire la dolcezza che sente la tigre di fronte allo specchio;

25-36
la quale si vede strappare molto crudelmente la sua prole, che ha nutrito: e tanto le piace mirarsi dolcemente in uno specchio posto davanti a lei, che dimentica di inseguire (i rapitori). Allo stesso modo mi è dolce guardare la mia donna: guardandola dimentico ogni mio altro pensiero, e il suo amore mi colpisce in un istante, con una ferita che cresce continuamente.

37-48
Potrei guarirne molto facilmente, se soltanto fosse gradito alla mia donna il mio servire e penare; ma temo fortemente che quando ella ripensa alla propria condizione (il mio servire e penare) le spiaccia. Ma se potesse avvenire che Amore la ferisse con la (stessa) lancia che mi ferisce, ben crederei di guarire dai miei dolori, perché sentiremmo lo stesso ardore.

49-60
Mi potrei rallegrare dell'Amore, schiettamente come uomo da lui ben ricompensato; ma è da biasimare Amore con giusta ragione quando egli favorisce una parte (la donna) e fa soffrire l'altra (il poeta): tanto che se l'amante non sa sopportare, vuole l'amore e perde la sua speranza.

Ma eu suffru in usanza,
ca ho vistu adess' a bon suffirituri
vinciri prova et aquistari unuri.

E si pir suffiriri
ni per amar lïalmenti e timiri
omu acquistau d'amur gran beninanza,
digiu avir confurtanza
eu, chi amu e timu e servivi a tutturi
cilatamenti plui chi autru amaduri.

Ma io soffro per abitudine, perché ho sempre visto che chi sa ben sopportare vince la prova e acquista onore.

61-66
E se attraverso la sofferenza o l'amare lealmente e il temere l'uomo acquista grande benevolenza d'amore, devo confortarmi io, che amo, temo e vi servo sempre di nascosto più di ogni altro innamorato.

Analisi e interpretazione

Professione d'amore tra gioia e canto
Il poeta afferma di essere stato a lungo infelice e di voler tornare a cantare e a esprimere in rima la propria gioia d'amore. La virtù morale della donna e la sua bellezza si manifestano ai suoi occhi: il poeta guardando l'amata ritrova piacere, valore e bellezza, lo stesso dolce oblio che prova la tigre di fronte allo specchio. L'offerta d'amore si accompagna al timore, alla pena e alla speranza: l'innamorato potrebbe guarire dalla sofferenza d'amore, se la donna provasse il suo stesso ardore. I dolori di un innamorato, sopportati con coraggio, nobilitano, e il poeta sa che chi sa esercitare la virtù della pazienza vince la prova.

La tradizione provenzale
Nella lirica i sentimenti di felicità e di amore sono manifestati secondo i canoni della tradizione cortese, attraverso la descrizione della bellezza fisica e delle virtù morali della donna. In essa l'amore è concepito come servizio, dedizione e segretezza.

La similitudine della tigre
La metafora della tigre che, contemplando la propria immagine riflessa nello specchio, ne rimane incantata, era diffusa presso i trovatori. L'avevano mutuata da una leggenda contenuta nei trattati medioevali di zoologia, i bestiari, secondo la quale i cacciatori, dopo aver catturato i suoi cuccioli, ammansivano la tigre ponendole davanti degli specchi. La fonte potrebbe essere il provenzale Rigaut de Berbezilh (XII secolo) che, nella canzone *Ben volria saber d'Amor* presenta la similitudine tra il poeta innamorato e la tigre (lo smarrimento dell'innamorato nel contemplare la donna è analogo a quello della tigre): *Come la tigre allo specchio, / che per contemplare il suo bel corpo / oblia sé e il suo tormento, / così quando vedo colei che adoro / oblio i miei mali e il mio dolore ne diminuisce*.

Il tono elevato
La rigorosa struttura metrica si riflette nella compattezza concettuale ed espositiva. In particolare, tra la seconda e la terza strofa, si sviluppa un ampio periodo (vv. 13-16) articolato in subordinate, fatto che denota un autore colto, che conosce altre esperienze letterarie e che è capace di verseggiare costruendo moduli espressivi complessi.

Le scelte sintattiche e linguistiche
L'analisi fonetica e lessicale del componimento rinvia all'area linguistica provenzale e siciliana (desinenze dell'infinito in *-ari*, *-iri* e del passato remoto in *-au*) con derivazioni latine, come di seguito indicato.

Latinismi	Provenzalismi	Sicilianismi
valenza (da *valeo*), *in illu, suffiriri, plui*; costruzione del verbo *duttu* ("dubito", vv. 41-43), che ricorda quella del *timeo* latino: *timeo ne* (con la congiunzione negativa) equivale all'italiano "temo", *timeo ut* (con la congiunzione affermativa) equivale all'italiano "temo che non"; qui *duttu* è costruito in forma negativa (*nulli dia displaciri*) e, come in latino, ha significato affermativo: temo che le spiaccia.	*joi*, *miraturi* (dal provenzale *mirador*, "specchio"); desinenze in -anza (*alligranza, dimuranza, dimustranza, abundanza, simblanza, ublïanza, intindanza, inavanza, lanza, speranza, usanza, beninanza*).	desinenza in -zuri (*dulzuri*); vocalismo in -u (*amuri, cantau, dundi, unuri, acquistau*), anche al posto della *-o* atona (*mustrari, dintru*); vocalismo in *-i* al posto della *-e* atona (*cantari, placiri*).

Attività

1. Il tema della lirica
Qual è il tema principale della lirica?

2. L'originalità linguistica
In che cosa consiste l'originalità linguistica del componimento?

3. La tradizione provenzale
Parlare
Quali aspetti della lirica rinviano alla tradizione provenzale? Instaura il confronto con le poesie dei provenzali a te note e preparati a esporre in 10-15 minuti la tua analisi comparativa (utilizza opportune citazioni dai testi).

Cielo d'Alcamo

La vita

Incerta è l'identità di Cielo d'Alcamo (XIII secolo; il nome Cielo deriva dal siciliano Celi, cioè Michele, mentre Alcamo è una città vicino a Palermo). Fu probabilmente un giullare esperto nelle tecniche di versificazione che si spostava da una città del sud Italia all'altra, o di un poeta colto, che alla corte sveva di Federico II si divertiva a usare i modi dei giullari.

Le opere e i temi

PER LO STUDIO

a. In che modo è trattato il tema della seduzione amorosa nella lirica *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo?

Di Cielo d'Alcamo ci è pervenuto uno dei più antichi documenti poetici della lingua italiana, *Rosa fresca aulentissima*, databile tra il 1231 e il 1250. Si tratta di un contrasto tra un uomo, Amante, che corteggia una donna, Madonna, che dapprima lo rifiuta, ed era probabilmente accompagnato da musica e recitato su base mimica. La lirica ricalca il tema della seduzione amorosa così com'era trattato nelle pastorelle provenzali (contrasti tra il cavaliere e la pastorella), ma con un intento parodistico.

A 1
T 22

Cielo d'Alcamo
Rosa fresca aulentissima

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Rosa fresca aulentissima

Si riportano qui i primi 55 versi del noto componimento, che ne comprende in totale 160. Si tratta di una canzonetta dalla struttura metrica complessa. Amante e Madonna pronunciano una strofa ciascuno (in tutto 32) e ogni strofa è formata da tre versi alessandrini (due doppi settenari), il cui primo emistichio è sdrucciolo (con accento sulla terz'ultima sillaba) e i successivi piano (con l'accento sulla penultima), e due endecasillabi a rima baciata, secondo lo schema AAA BB.

I

[AMANTE]
«Rosa fresca aulentis[s]ima ch'apari inver' la state,
le donne ti disiano, pulzell'e maritate:
tràgemi d'este focora, se t'este a bolontate;
per te non ajo abento notte e dia,
penzando pur di voi, madonna mia.»

II

[MADONNA]
«Se di meve trabàgliti, follia lo ti fa fare.
Lo mar potresti arompere, a venti asemenare,

1-5
«O rosa fresca e profumatissima, che appari verso l'estate, tutte le donne, giovani e sposate, vorrebbero somigliarti: liberami da questi fuochi di passione, se vuoi; per causa tua non riposo notte e giorno, perché penso continuamente a voi, signora del mio cuore.»

l'abere d'esto secolo tut[t]o quanto asembrare:
avere me non pòteri a esto monno;
avanti li cavelli m'aritonno.»

III

[AMANTE]
«Se li cavelli artón[n]iti, avanti foss'io morto,
ca'n is[s]i [sì] mi pèrdera lo solacc[i]o e 'l diporto.
Quando ci passo e véjoti, rosa fresca de l'orto,
bono conforto dónimi tu[t]tore:
poniamo che s'ajunga il nostro amore.»

IV

[MADONNA]
«Ke 'l nostro amore ajùngasi, non boglio m'atalenti:
se ci ti trova pàremo cogli altri miei parenti,
guarda non t'ar[i]golgano questi forti co[r]renti.
Como ti seppe bona la venuta,
consiglio che ti guardi a la partuta.»

V

[AMANTE]
«Se i tuoi parenti trova[n]mi, e che mi pozzon fare?
Una difensa mèt[t]oci di dumili' agostari:
non mi toc[c]ara pàdreto per quanto avere ha'n Bari.
Viva lo 'mperadore, graz[i'] a Deo!
Intendi, bella, quel che ti dico eo?»

VI

[MADONNA]
«Tu me no lasci vivere né sera né maitino,
Donna mi so' di pèrperi, d'auro massamotino.
Se tanto aver donàssemi quanto ha lo Saladino,
e per ajunta quant'ha lo soldano,
toc[c]are me non pòteri a la mano.»

VII

[AMANTE]
«Molte sono le femine c'hanno dura la testa,
e l'omo con parabole l'adimina e amonesta:
tanto intorno procàzzala fin che •ll'ha in sua podesta.
Femina d'omo non si può tenere:
guàrdati, bella, pur de ripentere.»

VIII

[MADONNA]
«K'eo ne [pur ri]pentésseme? davanti foss'io aucisa
ca nulla bona femina per me fosse ripresa!
[A]ersera passàstici, cor[r]enno a la distesa.

6-10
«Se ti tormenti per me, la pazzia ti fa fare ciò. Potresti arare il mare, seminare i venti, radunare tutte le ricchezze di questo secolo: non potresti mai avermi in questo mondo; piuttosto mi taglio i capelli (cioè mi faccio monaca).»

11-15
«Se ti tagli i capelli, io vorrei prima essere morto, perché con essi perderei ogni mia consolazione e diletto. Quando passo e ti vedo, rosa fresca del giardino, tu mi dai sempre un senso di piacere: facciamo in modo che il nostro amore ci congiunga.»

16-20
«Che il nostro amore ci congiunga, non voglio che mi piaccia: se ti trova qui mio padre con gli altri miei parenti, guarda che non ti raggiunga questa gente che corre forte. Come ti fu facile il venir qui, ti consiglio di stare attento alla partenza.»

21-25
«Se i tuoi parenti mi trovano qui, che cosa mi possono fare? Ci metto una multa di duemila monete augustali: non mi toccherà neppure tuo padre per quanta ricchezza c'è in Bari. Viva l'imperatore, grazie a Dio! Comprendi, bella, ciò che io ti dico?»

22. Una difensa: Consuetudine feudale, stabilita nelle *Costituzioni melfitane* di Federico II (1231): ogni suddito se aggredito poteva imporre una multa (*difensa*) all'aggressore citando il solo nome del re. Affermando il valore legale di questo modo di dirimere le controversie, il giullare esprime la sua adesione ideologica alla politica di Federico II; **agostari:** monete fatte coniare da Federico II nel 1231. L'uso di questa parola ha reso possibile la datazione, anche se approssimativa, della lirica.

26-30
«Tu non mi lasci vivere in pace né sera né mattina, sono una donna ricca di perperi e di oro. Se tu mi donassi tutto l'avere del Saladino, e per giunta quanto possiede il sultano, non mi potresti toccare neppure la mano.»

27. perperi, d'auro massamotino: nomi antichi dei bisanti, monete d'oro coniate dall'Impero romano d'Oriente, la cui capitale era Bisanzio, e delle monete d'oro dei califfi delle tribù berbere dei Massamuti.

28. Saladino: il sultano di Egitto e Siria, morto nel 1193.

29. soldano: il sultano d'Egitto.

31-35
«Molte sono le donne che hanno la testa dura e l'uomo con le parole le domina e le persuade: tanto le dà la caccia fin che l'ha in suo potere. La donna non può fare a meno dell'uomo: guardati, o bella, di non doverti pentire.»

36-40
«Che io debba pentirmi e ne

Aquìstati riposa, canzoneri:
le tue parole a me non piac[c]ion gueri.»

IX

[AMANTE]
«Quante sono le schiantora che m'ha' mise a lo core,
e solo purpenzànnome la dia quanno vo fore!
Femina d'esto secolo tanto non amai ancore
quant'amo teve, rosa invidïata:
ben credo che mi fosti distinata.»

X

[MADONNA]
«Se distinata fósseti, caderia de l'altezze,
ché male messe fòrano in teve mie bellezze.
Se tutto adivenìssemi, taglìàrami le trezze,
e consore m'arenno a una magione,
avanti che m'artocchi 'n la persone.»

XI

[AMANTE]
«Se tu consore arènneti, donna col viso cleri,
a lo mostero vènoci e rènnomi confleri:
per tanta prova vencerti fàralo volonteri.
Conteco stao la sera e lo maitino:
besogn'è ch'io ti tenga al meo dimino.»

possa essere uccisa prima che una donna onesta venga rimproverata a causa mia! Ieri sera sei passato di qua, correndo veloce su e giù. Riposati qui, o giullare: a me le tue parole non piacciono affatto.»

41-45
«Quanti dolori mi hai messo nel cuore, solo pensandoci su il giorno quando esco di casa! Non ho mai amato una donna di questo mondo quanto amo te, rosa invidiata (per la tua bellezza): credo proprio che tu sia la mia donna del destino.»

46-50
«Se io fossi destinata a te, cadrei dall'altezza della mia condizione, perché le mie bellezze sarebbero mal riposte nelle tue mani. Se ciò mi accadesse, mi taglierei le trecce e mi farei consorella in un convento, prima che tu mi tocchi nella persona.»

51-55
«Se tu ti fai consorella, o donna dal viso splendente, vengo al monastero e mi faccio confratello: per vincerti in una gara così difficile lo farei volentieri. Starò con te la sera e la mattina: bisogna che io ti abbia in mio potere.»

Analisi e interpretazione

La schermaglia amorosa

In apertura, Amante rivolge un complimento alla bellezza della donna, quindi confessa il "fuoco" della passione che lo divora e che solo lei potrà estinguere.
Madonna lo invita a porre fine al suo tormento, che è dovuto solo alla follia: per nessuna ragione al mondo lei sarà sua; piuttosto si farà monaca.
Amante risponde con l'adulazione, le rivolge complimenti galanti e poi senza tante reticenze le propone di unirsi a lui.
Madonna si nega, e anzi, lo invita a fare attenzione, perché se i suoi parenti scoprono che la sta insidiando saranno guai seri per lui.
Amante ostenta sicurezza: pagando una multa di duemila augustali nemmeno il padre potrebbe nulla contro di lui.
Madonna ribadisce che neanche se fosse ricco come un sultano gli concederebbe di toccare la sua mano.
Amante, che mostra di conoscere l'animo femminile, sentenzia: la donna non può fare a meno dell'uomo, e se lo respinge, un giorno se ne pentirà.
Madonna lo canzona: pentirsi per una cosa da niente? Quindi lo invita a fermarsi: preferirebbe morire piuttosto che essere di cattivo esempio per le donne oneste.
Amante tenta allora la strada del corteggiamento sentimentale e l'addita come la donna del destino.
Madonna non demorde e ribatte che, se il suo destino fosse di unirsi a lui, si chiuderebbe piuttosto in un convento.
Amante sta al gioco: se lei si farà monaca lui si farà frate e rimarrà accanto a lei sempre, fino a quando non sarà riuscito a dominarla.

Il trionfo dell'amore carnale

Anche se la schermaglia tra Madonna e Amante è espressa in un linguaggio che riecheggia quello cortese, a essa è sottesa una concezione sensuale dell'amore. Ciò induce a leggere questo contrasto da un lato come una parodia della *fin'amor* dei provenzali, dall'altro come un prodotto dell'ambiente culturale laico (la corte di Federico II) in cui operarono questi poeti.
L'espressione *rosa fresca aulentissima*, metafora della donna amata, è un'immagine raffinata, diffusa nella letteratura provenzale, che appartiene a un registro linguistico alto (*aulentissima*, voce tipica siciliana, deriva da *olere* con la variazione della sillaba iniziale *o* nel dittongo *au*).
Nel corso della poesia ritorna la metafora *rosa fresca de l'orto*, che sottolinea la superiorità di Madonna nei confronti delle altre fanciulle (altri fiori del giardino) ma nel contempo allude per contrasto al tono sensuale di tutto il componimento.
La conclusione, in certo senso scontata, sarà la capitolazione della donna: l'ultima battuta da lei pronunciata (*A lo letto ne gimo a la bon'ora, / ché chissa cosa n'è data in ventura*) conferma il tono

trasgressivo della lirica e il contrasto dei modi realistici e concreti con il raffinato verso iniziale.

La mescolanza di registri e la lingua

Il linguaggio è il volgare siciliano medio, in cui si inseriscono voci dialettali meridionali (campane e calabresi), unite a francesismi, latinismi ed espressioni di tono alto. Anche se è opera di un autore colto, il componimento rinvia al genere giullaresco, intermedio fra poesia aulica e poesia popolare. Come pure colto doveva essere il destinatario, per apprezzare l'abilità tecnica e i riferimenti letterari del componimento.

L'uomo e la donna sono di modesta condizione sociale e usano il siciliano alternativamente con cadenze dialettali e con toni aulici. Per esempio, nella prima strofa c'è il passaggio dal confidenziale "tu" all'uso rispettoso del "voi", caratteristico della poesia cortese (v. 5: *voi, madonna mia*) e sono presenti i latinismi *focòra* ("fuochi"), *abento* (*abentare* da *adventare*) e *dia* (giorno); nella seconda strofa il gioco di contrapposizione tra i due interlocutori è sottolineato dalle ipotesi iperboliche e assurde (*Lo mar potresti arompere, a venti asemenare*) care ai modi del linguaggio di piazza del giullare.

Oltre ai latinismi, compaiono francesismi e provenzalismi (*canzoneri*, *gueri*), dialettismi siciliani (*meve* per me) o meridionali (*Lo mar potresti arompere*, *a venti asemenare* ricalca l'espressione proverbiale calabro-siciliana *zappari a l'aqua e siminari a lu ventu*; in *monno* e *aritonno* c'è il fenomeno dialettale campano e calabro che assimila *nd* di «mondo» in *nn*).

La tecnica compositiva del contrasto

La tecnica del contrasto è basata sul dialogo alternato dei protagonisti e sulla replica per crescendo. Le parole-rima della replica riprendono in modo identico l'enunciato conclusivo dell'interlocutore (secondo la tecnica provenzale delle *coblas capfinidas*, vedi sotto), oppure le immagini sono concatenate mediante rinvii al concetto espresso nella strofa precedente.

La tecnica delle *coblas capfinidas*	
Esempi di ripresa dell'ultimo verso nella strofa successiva	*avanti li cavelli m'aritonno* (v. 10) → *Se li cavelli artónniti* (v. 11) *poniamo che s'ajunga il nostro amore* (v. 15) → *Ke 'l nostro amore ajùngasi* (v. 16)
Esempi di immagini concatenate che rinviano allo stesso concetto della strofa precedente.	*per te non ajo abento notte e dia, penzando pur di voi, madonna mia* (vv. 4-5) → *Se di meve trabàgliti, follia lo ti fa fare* (v. 6) *e consore m'arenno a una magione, avanti che m'artocchi 'n la persone.* (vv. 49-50) → *Se tu consore arènneti, donna col viso cleri, a lo mostero vènoci e rènnomi confleri* (vv. 51-52)

Attività

1. La concezione dell'amore

Quale concezione dell'amore esprime il poeta?

2. L'ambiente socio-culturale

A quale ambiente sociale e culturale rinvia il rapporto tra Madonna e Amante?

3. Le scelte linguistiche

In che cosa consiste l'originalità linguistica del componimento?

4. Articolo di giornale

Verso l'esame

Leggi il *dossier* di testi a p. 357 e scrivi un articolo culturale sull'argomento «Trovatori, giullari, goliardi».

L'originalità della Scuola siciliana

Riportiamo un brano dell'introduzione di Carlo Salinari al testo *La poesia lirica del Duecento*, in cui il critico sostiene e motiva l'originalità dei poeti della Scuola siciliana, che non sarebbero semplici imitatori. I critici ottocenteschi hanno visto nelle liriche della Scuola siciliana un mero esercizio di stile, mentre la critica del Novecento ne ha riconosciuto l'importanza culturale e poetica.

Com'è noto la più antica lirica d'arte italiana nacque nella corte di Federico II di Svevia ad opera, prevalentemente, di funzionari dell'imperatore, di suoi parenti o di notabili del regno. È questo un dato su cui bisognerà riflettere sia "perché unico nella storia della letteratura italiana" [...], sia perché ci permette di approfondire i due punti fermi che finora sembrano accertati in merito a questa poesia: vale a dire che quei poeti scrivevano in un *siciliano illustre*, in un siciliano nobilitato dal continuo raffronto con le due lingue in quel momento auliche per eccellenza, il latino e il provenzale; e che essi accettavano la poetica (i contenuti e le forme) della lirica provenzale. Punti fermi indiscutibili, senza dubbio. [...] Punti fermi, tuttavia, dai quali è illegittimo dedurre che i poeti siciliani fossero imitatori privi di originalità (come ha ripetuto per oltre un secolo la critica romantica), né che la loro originalità – quando si manifesti – vada ricercata negli spunti di poesia popolare che talvolta affiorano sulle acque stagnanti degli schemi della lirica cortese (come ancora oggi ripetono alcuni studiosi anche autorevoli). Perché essi, in realtà, non furono e non potevano essere semplici imitatori: diversa era la situazione oggettiva in cui sorgeva la loro esperienza poetica e diverse erano anche le loro condizioni soggettive. Sarà sufficiente, per rendersene conto, approfondire un poco quel dato a cui abbiamo fatto cenno all'inizio. Dietro la cosiddetta "scuola siciliana" vi era un organismo statale (il regno di Federico II) ben più complesso e accentrato di

Federico II di Svevia, miniatura da *De arte venandi cum avibus*, 1220-1250 ca. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

quanto non potessero essere le corti feudali a cui facevano capo i trovatori. Vi era la personalità di un monarca (lo stesso Federico) fra le più rilevanti, imperiose e spregiudicate dell'intero Medio Evo. Vi era, infine, una politica che tendeva ad assicurare, con ogni mezzo, all'imperatore l'egemonia su tutta la nostra penisola allo scopo di realizzare l'antico progetto imperiale di sottoporre ad un unico dominio la Germania e l'Italia. [...] Per il nostro discorso è sufficiente sottolineare alcuni elementi che c'interessano più da vicino. In primo luogo il carattere strumentale di tutta la politica di Federico. Egli segue una linea diversa in Germania, nell'Italia settentrionale e nel Regno: in Germania favorendo i principi feudali, nell'Italia settentrionale incoraggiando, dovunque era possibile, l'affermarsi di signorie personali, nell'Italia meridionale combattendo strenuamente i baroni e limitando al massimo il loro potere e la loro autonomia. [..] Non meno strumentale è la politica economica tutta tesa nel regno di Sicilia ad ottenere per il sovrano la maggior quantità possibile di mezzi finanziari (anche quando sembra voglia difendere i contadini dai soprusi dei baroni). [...]

E strumentale è la politica culturale di Federico: la sua spregiudicatezza ideologica non significa tanto apertura verso forme di cultura moderna, quanto disponibilità verso tutti gli aspetti della cultura che potessero tornare utili al suo disegno: è sostanzialmente assenza di princìpi. [...]

Abbiamo insistito sul carattere strumentale e sulla sostanziale mancanza di princìpi della politica di Federico II, perché, nell'ambito di un simile quadro, appare abbastanza evidente che un analogo carattere dovette avere – almeno nel primo impulso che la fece sorgere – anche l'attività poetica dell'imperatore, dei suoi figli e dei suoi funzionari. A Federico II non poteva sfuggire (e non sfuggì) l'importanza che aveva l'egemonia nel campo delle idee e della cultura per assicurare il suo dominio sull'Italia e battere le due grandi forze antagoniste, la Chiesa e i Comuni. Egli aveva bisogno di esercitare la sua forza d'attrazione sui nuovi intellettuali, non più collegati alla Chiesa o di provenienza nobiliare: i giuristi, i notai, i medici e simili che tanto peso venivano acquistando nella vita pubblica. A questo scopo bisognava creare un ambiente culturale laico (e quindi non influenzato dalla Chiesa), *non municipale* (e quindi non influenzato dalle vicende cittadine), fondamentalmente aristocratico (non per nascita, ma per ambizione), e quindi portato ad ammirare il sovrano.

(Salinari, 1968)

PER LO STUDIO

a. Qual è la tesi sostenuta da Carlo Salinari in opposizione alla critica romantica? Con quali argomenti la motiva?

Dalla lirica siculo-toscana al «dolce stil novo»

La poesia cortese toscana

La morte dell'imperatore Federico II (1250) e la sconfitta del figlio Manfredi a Benevento (1266) segnarono il declino della potenza sveva e dell'egemonia culturale del regno siciliano. Tuttavia numerosi rimatori delle città toscane (Firenze, Arezzo, Lucca, Pistoia, Siena), dove più intensa era la vita comunale, rielaborarono le esperienze letterarie fiorite alla corte di Federico II e diedero vita, tra il 1250 e il 1280, a una linea poetica "siculo-toscana", di transizione tra i siciliani e quello che sarà definito da Dante, nel *Purgatorio* (canto XXIV), «dolce stil novo».

La poetica siculo-toscana: contenuti e forme

Guittone d'Arezzo, Bonagiunta Orbicciani e Chiaro Davanzati, sono tra le figure di spicco dalla linea poetica siculo-toscana. L'amore è ancora il tema centrale, ma la donna è vista come oggetto del desiderio del poeta innamorato che aspira alla soddisfazione dei sensi, oltre che come creatura ideale da contemplare. Insieme al tradizionale motivo amoroso, questi rimatori affrontano anche temi politici e civili, legati alla vita cittadina, alle lotte tra le città e tra le fazioni cittadine, alle virtù morali e ai comportamenti umani.

I rimatori toscani inventarono la ballata (detta "canzone a ballo" perché accompagnata dalla danza) e modificarono le forme del sonetto e della canzone ereditate dai siciliani: aggiunsero delle varianti allo schema metrico del sonetto (sonetto doppio con un settenario dopo i versi dispari delle quartine e dopo il secondo verso delle terzine, rinterzato con un settenario anche dopo il primo verso delle terzine) e introdussero nella canzone contenuti politici (sul modello provenzale del sirventese, > A1, Approfondimenti, p. 100).

Il volgare toscano "alto"

La lingua usata nella poetica siculo-toscana è in genere il volgare toscano "alto", di tono realistico, con inserti di espressioni popolari prese da altri volgari, come il siciliano e l'umbro, e di provenzalismi in lingua d'*oc* e gallicismi in lingua d'*oïl*.

Guittone e gli altri poeti siculo-toscani

Guittone d'Arezzo (1235 ca. - 1294) fu per circa mezzo secolo (fino a Dante) il poeta più importante della penisola, grazie a una vastissima produzione amorosa e politico-morale che gli valse una folta schiera di imitatori. Gli si deve la creazione di uno stile elaborato, talora al limite del virtuosismo (la sua sintassi è contorta e densa di inversioni), che lo avvicina alla linea del cosiddetto "poetare chiuso" inaugurato dal provenzale Arnaut Daniel. I numerosi manoscritti delle sue poesie circolavano a Pisa, Lucca, Pistoia, Bologna e Firenze, che divennero veri e propri centri della "moda guittoniana". Guido Guinizzelli, precursore dello Stilnovo, riconobbe in lui un maestro, ma quando a Firenze si costituì la scuola dello Stilnovo, Cavalcanti e Dante giudicarono negativamente le scelte sintattiche e lessicali di Guittone, perché egli era incline all'uso della lingua popolaresca.

Bonagiunta Orbicciani

Notaio di professione, Bonagiunta Orbicciani (1220-1296 ca.) fece conoscere in Toscana la poesia siciliana, di cui era grande ammiratore. Risentì dell'influenza di Guittone, soprattutto per la passione morale, ma non ne condivise lo stile chiuso e gli artifici retorici, cui preferì un lessico chiaro e un andamento lineare e melodico. Di lui restano 40 liriche (sonetti, canzonette, ballate), ma la sua fama è legata soprattutto a una tenzone polemica con Guido Guinizzelli (*Voi, ch'avete mutata la mainera*). Di lui si parla in un passo del *De vulgari eloquentia* (I, XIII, 1) e nel *Purgatorio* (XXIV, vv. 49-57) di Dante (> A1, Approfondimenti, p. 134).

Chiaro Davanzati

Il fiorentino Chiaro Davanzati (XIII secolo) fu autore di numerosi componimenti (quasi 300 tra canzoni e sonetti) in cui, pur ricalcando temi provenzali e siciliani, anticipava il motivo stilnovista della donna-angelo e dell'amore come fonte di virtù e di perfezionamento morale. Come il sole dà luce, così la donna, nella sua superiorità morale, produce effetti benefici nel cuore di chi la guarda (*così madonna mia face alegrare, / mirando lei, chi avesse alcun dolore; / adesso lo fa in gioia ritornare, / tanto sormonta e passa il suo valore*). Lo stile è lontano dagli artifici di Guittone e segna il passaggio ai modi più aggraziati degli stilnovisti.

La poesia d'amore dello Stilnovo

Tra il 1280 e il 1310 fiorì a Firenze e a Bologna la scuola dello Stilnovo. Il precursore della poetica stilnovista fu Guido Guinizzelli, autore della canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore*, mentre il caposcuola è considerato Guido Cavalcanti, creatore, insieme a Dante, di una lirica destinata a sviluppi nuovi e insuperabili.

L'amore come strumento di elevazione morale

È importante anzitutto sottolineare come la poesia di Guinizzelli, e in generale lo Stilnovo, abbiano subito l'influsso della filosofia aristotelico-tomistica (> A1, p. 37). Gli stilnovisti applicarono alla sfera amorosa il principio, espresso da tale dottrina, secondo cui ogni realtà è piena realizzazione di una potenzialità.

LE PAROLE

Ballata
Nel *De vulgari eloquentia* Dante definisce ballata un componimento in stile comico, cioè basso e popolaresco, distinto da quello alto della canzone e da quello medio del sonetto.

Sonetto
Componimento poetico formato da 14 endecasillabi, suddivisi in due quartine e due terzine. È una forma metrica derivata dalla canzone, di cui ripete esattamente la struttura della strofa: le quartine corrispondono ai piedi della fronte; le terzine corrispondono alle volte della sirma. Le quartine prevedono diverse combinazioni di rime: alternate (ABAB ABAB) o incrociate (ABBA ABBA); le terzine possono essere alternate (CDC DCD), ripetute (CDE CDE) o invertite (CDE EDC). Il termine "sonetto" pare derivare da *sono*, "suono" perché alle origini il componimento era accompagnato dalla musica.

Quando ci si innamora, la nobiltà presente in potenza nel cuore si attualizza; ogni «cuore gentile» contiene in sé la naturale predisposizione all'amore e l'amore in atto equivale all'espressione della nobiltà d'animo, e porta dunque a un'elevazione morale. Ne consegue che la nobiltà di cui si parla non è più quella di sangue, non è una qualità attinente alla sfera sociale, ma ha a che fare con le doti spirituali e culturali dell'individuo.

Il principale motivo di originalità dei poeti stilnovisti nei confronti della tradizione lirico-cortese sta proprio nell'aver saputo scandagliare i processi psicologici e i turbamenti prodotti nell'animo dall'amore; nell'aver posto l'amore a fondamento della vita morale, culturale, artistica e spirituale e, infine, nell'aver posto i sentimenti e la cultura a fondamento di una nuova nobiltà.

La donna-angelo

Un'ulteriore novità dello Stilnovo è l'assimilazione della donna a un angelo, proiezione poetica dell'esperienza interiore che è l'amore, immagine nella quale l'io lirico riflette la propria concezione della vita, le proprie sensazioni e i propri ideali.

Il poeta idealizza la figura femminile e la loda (i riferimenti non sono realistici, la donna «mostrasi», «sembra», «pare») per le sue virtù spirituali: la donna agisce sul cuore dell'innamorato e di quanti la avvicinano, dando impulso a una ricerca di verità e di virtù, di conoscenza e di spiritualità. Si tratta di una prospettiva nuova rispetto alla tradizione cortese, che valorizza la scoperta dell'interiorità ed elimina ogni connotazione sensuale dall'idea di amore (l'amor cortese idealizzava la donna, ma non ne escludeva la fisicità).

Il concetto cortese di «servizio d'amore» (l'uomo generoso, leale e devoto) è approfondito e superato: la donna è ora vista come mediazione tra la terra e il cielo, e all'esperienza amorosa è attribuita la capacità di coinvolgere tutta la vita psichica dell'uomo, le sue emozioni e la sua moralità.

La donna come strumento di ricongiungimento a Dio

La gentilezza dei gesti della donna, il suo sguardo, gli effetti benefici del saluto che ella rivolge quando passa per via la rendono angelica messaggera di beatitudine (dal greco *anghélos*, "messaggero"). Guinizzelli fa della figura femminile uno strumento d'elevazione a Dio, riconoscendo alla contemplazione della sua bellezza la stessa valenza attribuita dai mistici medioevali alla contemplazione del creato (si pensi al *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi > A1 T36): la donna emana luce e splendore, proiezione esterna della sua virtù spirituale. In Dante, la donna-angelo assume, dalla *Vita nuova* alla *Commedia*, un significato religioso, di strumento di liberazione dal peccato e di ricongiungimento a Dio.

Cavalcanti, invece, sottolinea soprattutto la contraddizione tra amore sensuale e amore intellettuale. L'amore-passione è considerato da questo poeta come una forza terribile, distruttiva, che annienta fisicamente e moralmente l'uomo, lo rende schiavo, lo getta nello smarrimento e nella paura; l'amore intellettuale, viceversa, ha un'azione prodigiosa, perché avvicina all'Assoluto. Questa esperienza interiore è ineffabile, difficile da esprimere a parole.

Lo stile dolce e il lessico piano

L'amore spirituale e l'atmosfera contemplativa sono espressi dagli stilnovisti attraverso uno stile dolce e ricco di sfumature. L'aggettivo «novo» indica proprio la superiore qualità dell'amore rispetto alla tradizione poetica, mentre «dolce» si riferisce alla scelta di un linguaggio soavemente musicale.

Il lessico è piano e privo di suoni aspri; le parole-chiave sono «gentile» (contrapposto a vile), «vertute», «beltade», «saluto» che dona salute. La lingua è quella fiorentina colta e raffinata. La sintassi è semplice e lineare, caratterizzata dalla paratassi e dalla presenza di subordinate consecutive, per indicare gli effetti provocati dai gesti, dal saluto e dalla virtù della donna.

Scuola poetica o sodalizio?

La definizione di «dolce stil novo» vale anche a testimoniare, secondo molti critici, che gli stilnovisti erano consapevoli di costituire una scuola poetica, cioè un gruppo omogeneo, legato da vincoli di amicizia e da stretta collaborazione (essi si definivano i "Fedeli d'Amore").

Il critico ottocentesco Francesco De Sanctis ha utilizzato l'espressione dantesca per denominare il gruppo dei nuovi lirici toscani, riconoscendone l'originalità. Successivamente Natalino Sapegno e Gianfranco Contini ne hanno messo in risalto gli elementi innovativi rispetto alla tradizione e hanno considerato lo Stilnovo come una scuola, perché i suoi componenti avevano aderito a una poetica comune, anche se ciascuno aveva una propria individualità. Altri critici letterari, invece, hanno posto l'accento sulla radicale diversità tra autori, soprattutto tra Cavalcanti e Dante. L'esperienza stilnovista ha segnato profondamente la cultura italiana, e ha influenzato anche poeti del Novecento come Eugenio Montale, Thomas Stearn Eliot ed Ezra Pound; quest'ultimo giudicava la conoscenza dello stilnovismo un corredo obbligatorio di lettura per ogni vero "intenditore" di poesia.

Scena di danza con dame e cavalieri, XIV secolo.
Bolzano, Castel Roncolo.

PER LO STUDIO

a. A quale tradizione si rifacevano i lirici toscani?
b. Quale innovazione introdussero gli stilnovisti nei confronti della tradizione cortese?
c. In che cosa consiste la novità della concezione stilnovista della donna rispetto a quella dei provenzali e dei siculo-toscani?
d. Che cosa significa l'espressione dantesca «dolce stil novo»?

Il dibattito toscano-stilnovista

La poesia cortese toscana, pur essendo un anello di congiunzione tra la scuola siciliana e gli stilnovisti, accolse con sospetto le novità introdotte nella lirica amorosa dal gruppo dello Stilnovo.

La tenzone sullo stile

Nel sonetto *Voi, ch'avete mutata la mainera* Bonagiunta Orbicciani avviò una tenzone con Guido Guinizzelli, che accusò di volersi garantire una fama personale scegliendo un linguaggio oscuro e contenuti filosofico-dottrinali difficilmente comprensibili. Guinizzelli gli rispose, in *Omo ch'è saggio non corre leggero*, che i suoi concetti erano chiariti da similitudini tratte dal mondo naturale e che i suoi versi erano frutto di un accurato lavoro stilistico-espressivo.

La polemica di Bonagiunta

Il sonetto di Bonagiunta ha una rilevante importanza storica, poiché testimonia come il contrasto fra i siculo-toscani e gli stilnovisti sia stato percepito presto, tanto che il verso 8 contiene l'allusione al nome di Chiaro Davanzati (*la quale avansa e passa di chiarore*), poeta toscano che Bonagiunta contrappone alla crescente fama di Guinizzelli. Il linguaggio del sonetto ricalca la vecchia "maniera" provenzaleggiante (*li plagenti ditti, trovatore, lumera*) e il gusto siciliano e artificioso di Guittone per le ripetizioni (*avanzare-avansa; trovatore-trovar; lumera-luce; passa-passate*). Lo schema metrico è a rime alternate nelle quartine (ABAB ABAB) e ripetute nelle terzine (CDE CDE).

Bonagiunta Orbicciani
Voi, ch'avete mutata la mainera

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Voi, ch'avete mutata la mainera

Voi, ch' avete mutata la mainera
de li plagenti ditti de l' amore
de la forma dell' esser là dov' era,
per avansare ogn'altro trovatore,

avete fatto como la lumera,
ch' a le scure partite dà sprendore,
ma non quine ove luce l'alta spera,
la quale avansa e passa di chiarore.

Così passate voi di sottigliansa,
e non si può trovar chi ben ispogna,
cotant' è iscura vostra parlatura.

Ed è tenuta gran dissimigliansa,
ancor che 'l senno vegna da Bologna,
traier canson per forsa di scrittura.

1-4
Voi che avete mutato la tecnica (*mainera*) delle belle liriche d'amore, allontanandola dallo stile precedente, con la presunzione di superare ogni altro rimatore,

5-8
avete fatto come la luce, che dà splendore ai luoghi oscuri, ma non presso di noi (i poeti toscani guittoniani), dove splende in alto la sfera del sole, che supera e oltrepassa ogni altra luce.

9-11
Così voi siete superiori negli intellettualismi e non si può trovare chi bene li spieghi, tanto è oscuro il vostro discorso.

12-14
Ed è ritenuta una grande stranezza, sebbene la vostra dottrina provenga da Bologna (sede di una prestigiosa università filosofico-giuridica), fare poesia con riferimenti tratti da altri testi (si pensi al contenuto biblico-teologico della canzone guinizzelliana *Al cor gentil rempaira sempre amore*).

PER LO STUDIO

a. Nel sonetto *Voi, ch' avete mutata la mainera* Bonagiunta Orbicciani polemizza con le scelte poetiche di Guinizzelli. Spiega in cosa consiste la critica rivolta da Bonagiunta al caposcuola bolognese dello Stilnovo.

Il giudizio di Dante su Bonagiunta e Guittone

Dante riconobbe la funzione e il valore dell'opera di Bonagiunta, tanto che nel *De vulgari eloquentia* lo considera, con Guittone d'Arezzo, tra i lirici più famosi del tempo; gli rimprovera, però, di aver usato un linguaggio troppo «municipale», cioè un volgare troppo vicino alla lingua parlata, anziché un volgare «illustre», come dovrebbe essere quello della poesia.

Nella *Commedia* immagina di incontrare Bonagiunta tra i golosi, nella sesta cornice del *Purgatorio* (XXIV, vv. 49-57), e di avere con lui un dialogo riguardo il loro diverso modo di intendere la poesia.

Bonagiunta si rivolge a Dante e gli domanda se è proprio lui, l'autore della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*. La risposta di Dante conferma il carattere innovatore delle rime stilnoviste.

Dante Alighieri
Divina Commedia

Purgatorio XXIV, vv. 49-57
Zanichelli, Bologna, 2001

Ma dì s'i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
«Donne ch'avete intelletto d'amore ».
E io a lui: – I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando.
– O frate, issa vegg'io – diss'elli – il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!

49-51
Ma dimmi se io vedo qui colui che rinnovò la maniera di poetare con «*Donne ch'avete intelletto d'amore*» (> A1 T52).

54-56
Ed io gli risposi: – Io sono uno che quando Amore m'ispira prendo nota e, nel modo in cui esso mi parla al cuore, io lo esprimo fedelmente.

55-57
– O fratello, ora io vedo – disse quello – l'impedimento che mantenne lontani Giacomo da Lentini e Guittone d'Arezzo e me dal dolce stil novo di cui ora odo parlare!

Una teoria filosofica dell'amore

La celeberrima terzina dei vv. 52-54 compendia la poetica stilnovista.

- L'amore è inteso come unica fonte d'ispirazione: il poeta deve registrare fedelmente i dettami d'amore in tutte le sue sfumature; deve avere conoscenze teorico-filosofiche e psicologico-scientifiche sulla natura dell'amore, per poter esprimere ciò che esso determina nel cuore (elevazione spirituale, mediazione tra il poeta e Dio).
- La forma poetica non può essere improvvisata: per diventare «dolce» richiede un lavoro paziente e accurato.

Il superamento della tradizione

Dopo la spiegazione di Dante, Bonagiunta mostra di comprendere la qualità delle innovazioni dello Stilnovo e di considerare la propria poesia, come quella dei siciliani, un'esperienza ormai esaurita. Essi avevano infatti posto attenzione alla fenomenologia (la natura e l'origine) dell'amore, ma incapaci di seguire il "dettato interiore", avevano considerato la poesia un mero gioco letterario, che rispecchiava le forme e i modi cortesi della società cavalleresca del tempo (> Approfondimenti, p. 122).

Guinizzelli e la fama dei guittoniani

Nel canto XXVI del *Purgatorio* (vv. 97-99), Dante riconosce in Guinizzelli l'iniziatore del nuovo modo di poetare e lo chiama padre, cioè maestro. Più avanti fa dichiarare a Guinizzelli (vv. 121-126) il superamento della fama di Guittone, perché fondata su una moda più che sulla qualità artistica dei suoi versi.

Dante Alighieri
Divina Commedia

Purgatorio XXVI, vv. 97-99; 121-126
Zanichelli, Bologna, 2001

[...] il padre
mio e delli altri miei miglior che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre;
[...]
A voce più ch'al ver drizzan li volti,
e così ferman sua oppinïone,
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.
Così fer molti antichi di Guittone,
di grido in grido pur lui dando pregio,
fin che l'ha vinto il ver con più persone.

97-99
il padre mio (Guinizzelli) e degli altri poeti migliori di me, che scrissero versi d'amore dolci e leggiadri.

121-123
(Gli stolti) fanno attenzione più alle voci che alla verità, e così si formano un'opinione prima che da parte loro siano ascoltate l'arte e la ragione.

124-126
Così si comportarono molti della vecchia generazione con Guittone, continuando a lodarlo e ripetendo quello che altri dicevano, fino a quando la verità lo ha vinto per merito di diversi poeti a lui superiori.

PER LO STUDIO

a. In che cosa consiste la differenza tra i versi in volgare dei poeti siciliani e dei toscani secondo quanto espresso da Dante nella *Commedia*?

Guittone d'Arezzo

La vita

Guittone d'Arezzo è nato intorno al 1235 a Santa Firmina d'Arezzo. Suo padre, Viva di Michele, era camerlengo, cioè amministratore dei beni del Comune. Nel 1263 dovette lasciare la città perché appartenente al partito guelfo. Ebbe moglie e figli, ma a «mezza etate» si convertì, abbandonò la vita mondana e le lotte politiche ed entrò nell'associazione dei Cavalieri di Santa Maria, o dei Frati Gaudenti, cui potevano accedere anche i coniugati. Si trattava di un ordine seguace del francescanesimo, che perseguiva la pace e la giustizia sociale e combatteva le eresie. Morì probabilmente a Bologna nell'agosto 1294.

Le opere e i temi

Del gruppo dei poeti siculo-toscani, Guittone è l'esponente più importante, sia per la varietà dei generi in cui si cimentò (canzoni, ballate, sonetti), sia per le scelte stilistiche adottate. Il corpus del suo canzoniere di cui ci è pervenuta testimonianza scritta è costituito da 50 canzoni e più di 250 sonetti. Nella sua prima produzione prevale il tema amoroso, secondo il modello cortese dei poeti provenzali e siciliani (> A1 T23). Le sue opere migliori sono tuttavia considerate quelle di carattere politico, come la canzone scritta dopo la sconfitta di Montaperti (*Ahi lasso! or è stagion de doler tanto*, > A1 T24), e quelle di carattere religioso; queste ultime, nelle forme di lauda e di ballata sacra, furono composte da Guittone dopo la conversione. Le soluzioni formali, che avvicinano Guittone alla linea poetica provenzale del *trobar clus*, producono uno stile duro e aspro, aperto alla ricchezza lessicale della nuova lingua.

PER LO STUDIO

a. Per quale motivo Guittone d'Arezzo è considerato il massimo rappresentante della scuola siculo-toscana?

Scena di battaglia, XIV secolo. Avio (Trento), Castello di Sabbionara.

Tuttor ch'eo dirò «gioi'», gioiva cosa

A1
T 23

Guittone d'Arezzo
Tuttor ch'eo dirò «gioi'», gioiva cosa

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Il sonetto che presentiamo è un vero e proprio inno alla gioia amorosa, efficace esempio dello sperimentalismo formale di Guittone. La forma metrica è a rime alternate nelle quartine (ABAB ABAB) e nelle terzine (CDC DCD).

Tuttor ch'eo dirò «gioi'», gioiva cosa,
intenderete che di voi favello,
che gioia sete di beltà gioiosa
e gioia di piacer gioioso e bello,

e gioia in cui gioioso avenir posa,
gioi' d'adornezze e gioi' di cor asnello,
gioia in cui viso e gioi' tant'amorosa
ched è gioiosa gioi' mirare in ello.

Gioi' di volere e gioi' di pensamento
e gioi' di dire e gioi' di far gioioso
e gioi' d'onni gioioso movimento:

per ch'eo, gioiosa gioi', sì disïoso
di voi mi trovo, che mai gioi' non sento
se 'n vostra gioi' il meo cor non riposo.

1-4
Ogni volta che dirò la parola "gioia", o cosa gioiosa [cioè donna da cui proviene gioia], capirete che parlo di voi, che siete gioia originata dalla vostra bellezza gioiosa e gioia che nasce dal piacere (che ispirate nel cuore),

5-8
e gioia in cui risiede ogni speranza di felice avvenire, gioia creata dalla vostra grazia e gioia generata dal vostro corpo snello, gioia in cui guardo e gioia tanto ispiratrice di amore, che è gioia gioiosa guardarlo.

6. cor: deriva dal francese *cors*, "corpo".
7. viso: vedo, scorgo (prima persona dell'indicativo presente).
8. ched: la *-d* è epentetica, cioè aggiunta prima di parola che inizia per vocale.

9-11
Gioia di volervi servire e gioia di pensare a voi, gioia di parlare a voi e gioia di agire gioiosamente e gioia d'ogni azione gioiosa:

12-14
perciò io, o gioia gioiosa, sarò così desideroso di voi, che non provo nessuna gioia se non acquieto il mio cuore nella vostra gioia.

Analisi e interpretazione

La gioia dell'amore

Nel primo verso Guittone nasconde il nome dell'amata, sostituendolo con la parola *gioi'*, usa cioè il cosiddetto *senhal* provenzale. La donna è fonte d'ogni felicità: per la sua bellezza, per il piacere che se ne ricava contemplandola, per la speranza di un futuro felice con lei, per la sua grazia e le sue forme. Servirla, pensarla, parlarle e qualunque azione in genere diventano motivo di contentezza.

Lo sperimentalismo linguistico

Il sonetto è costruito sulla ripetizione della parola *gioia*, variata più volte per produrre effetti di assonanza interna (*gioia, gioiva, gioiosa, gioioso*...) e rafforzata dalla rima in *-osa* nelle quartine e in *-oso* nelle terzine. Si tratta di un artificio retorico, detto "figura etimologica", che ripete la stessa radice in due parole diverse (*gioiosa gioi'*). L'artificio è presente in alcune poesie provenzali basate sulle parole affini *joi* e *gaug*. Il sonetto dà conto dell'abilità letteraria di Guittone e del suo gusto per l'esercizio formale, senza correre il rischio della ripetizione monotona.

Attività

1. La parola *gioia*
Individua quali *gioie* riconducono a caratteristiche fisiche della donna e al piacere sensoriale, quali invece all'ambito emotivo-affettivo. Completa poi la tabella.

2. I nuclei tematici
Oltre alla gioia dell'amore quali sono i nuclei tematici della lirica?

3. Gli effetti stilistici
Spiega quale effetto produce la ripetizione della parola *gioia* a livello stilistico.

Gioie fisico-sensoriali	Gioie emotivo-affettive
Gioia per la sua bellezza	Gioia nel servirla

A1
T 24

Guittone d'Arezzo
Ahi lasso! or è stagion de doler tanto

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Ahi lasso! or è stagion de doler tanto

La composizione fu scritta da Guittone all'indomani della battaglia di Montaperti (4 settembre 1260), che vide i guelfi di Firenze sconfitti dai ghibellini fuorusciti, capitanati da Farinata degli Uberti e appoggiati da Siena e dal re Manfredi di Svevia. La passione politica di parte che anima Guittone lo porta a vedere nella rotta di Montaperti la sconfitta stessa della libertà e della pace della città (> A1, Approfondimenti, p. 142) .

La canzone è formata da sei stanze (o strofe) di 15 versi (13 endecasillabi e due settenari): la fronte è di due piedi di quattro versi ciascuno (rime ABBA CDDC), la sirma è di sette versi indivisi (EFGg FfE, le maiuscole indicano gli endecasillabi e le minuscole i settenari). Segue un congedo che ripete lo schema metrico della sirma. Le stanze, tranne il congedo, sono *capfinidas*, secondo il modello provenzale (il primo verso di ogni strofa riprende l'ultima parola della precedente).

Ahi lasso! or è stagion de doler tanto
a ciascun om che ben ama Ragione,
ch'eo meraviglio u' trova guerigione,
ca morto no l'ha già corrotto e pianto,
vedendo l'alta Fior sempre granata
e l'onorato antico uso romano
ch'a certo pèr, crudel forte villano,
s'avaccio ella no è ricoverata:
ché l'onorata sua ricca grandezza
e 'l pregio quasi è già tutto perito,
e lo valor e 'l poder si desvia.
Oh lasso, or quale dia
fu mai tanto crudel dannaggio audito?
Deo, com'hailo sofrito.
Deritto pera e Torto entri 'n altezza?

Altezza tanta êlla sfiorata Fiore
fo, mentre ver' se stessa era leale,
che ritenëa modo imperïale,
acquistando per suo alto valore
provinci' e terre, press' o lunge, mante;
e sembrava che far volesse impero
sì como Roma già fece, e leggero
li era, c'alcun no i potea star avante.
E ciò li stava ben certo a ragione,
ché non se ne penava per pro tanto,

1-15
Ahimè, ora è tempo di così grande dolore per ogni uomo che ami veramente (*ben*) la Giustizia, che io mi chiedo meravigliato (*ch'eo meraviglio*) dove (*u'*) egli possa trovare conforto, senza che (*ca*) il dolore e il pianto non l'abbiano già ucciso (*morto*), quando vedo la nobile Firenze sempre feconda (*granata*) e la sua gloriosa e antica consuetudine (*uso*) romana che certamente stanno morendo (*ch'a certo pèr*), cosa ben crudele e assai vergognosa, se presto (*avaccio*) essa non viene soccorsa: perché la gloriosa, potente (*ricca*) grandezza e il prestigio (*pregio*) sono già quasi del tutto scomparsi e la virtù e la potenza si allontanano da lei (*si desvia*). Ahimè, in quale giorno (*dia*) fu mai udita una sventura tanto crudele? Dio, come hai permesso che la giustizia muoia e che l'ingiustizia trionfi?

1. lasso: infelice.

5. l'alta Fior... granata: la nobile Firenze fruttifera (*granata*, dal verbo "granare", mettere chicchi o semi). *Fior*, femminile secondo l'uso provenzale, è il giglio rosso, emblema di Firenze e qui, per metonimia, indica la stessa città.

16-30
Ci fu (*fo*) una volta tanta nobiltà nella Firenze ora decaduta, finché essa era leale verso se stessa, che conservava un comportamento imperiale, conquistando per mezzo delle sue alte virtù molte (*mante*) province e città (*terre*), vicine e lontane; e sembrava che volesse costituire un impero così come aveva fatto già Roma, e per essa era facile (*leggero*), poiché nessuno la poteva superare. E ciò (il programma di emulare Roma rinnovando il suo impero) le spettava certamente di diritto, poiché non tanto si dava pena per il proprio vantaggio (*a suo pro*) quanto (*como*) per assicurare la giustizia e la pace; e poiché le

como per ritener giustizi' e poso;
e poi folli amoroso
de fare ciò, si trasse avante tanto,
ch'al mondo no ha canto
u' non sonasse il pregio del Leone.

Leone, lasso, or no è, ch'eo li veo
tratto l'onghie e li denti e lo valore,
e 'l gran lignaggio suo mort' a dolore,
ed en crudel pregio [n] mis' a gran reo.
E ciò li ha fatto chi? Quelli che sono
de la schiatta gentil sua stratti e nati,
che fun per lui cresciuti e avanzati
sovra tutti altri, e collocati a bono,
e per la grande altezza ove li mise
ennantìr sì, che 'l piagàr quasi a morte;
ma Deo di guerigion feceli dono,
ed el fe' lor perdono;
e anche el refedier poi, ma fu forte
e perdonò lor morte:
or hanno lui e soie membre conquise.

Conquis'è l'alto Comun fiorentino,
e col senese in tal modo ha cangiato,
che tutta l'onta e 'l danno che dato
li ha sempre, como sa ciascun latino,
li rende, e i tolle il pro e l'onor tutto:
ché Montalcino av' abattuto a forza,
Montepulciano miso en sua forza,
e de Maremma ha la cervia e 'l frutto;
Sangimignan, Poggiboniz' e Colle
e Volterra e 'l paiese a suo tene
e la campana, le 'nsegne e li arnesi
e li onor tutti presi
ave con ciò che seco avea di bene.
E tutto ciò li avene
per quella schiatta che più ch'altra è folle.

piacque comportarsi così, fece tali progressi che al mondo non c'era luogo (*no ha canto*) dove non risuonasse la fama del Leone (il leone era lo stemma di Firenze).

30. u'... Leone: lo stemma della città raffigurava un leone coronato (il cosiddetto Marzocco), che con la zampa destra reggeva lo scudo sul quale era inciso il giglio rosso. Il nome Marzocco deriva da *Martius*; la statua del dio della guerra Marte era posta all'imbocco del Ponte Vecchio e fu distrutta dall'alluvione del 1333 e sostituita appunto dal leone coronato.

31-45
Leone, ahimè (*lasso*), ora non è più tale, perché io vedo che gli sono state strappate unghie, denti e potenza e (vedo) la sua nobile stirpe (i guelfi) uccisa con dolore e messa in una crudele prigione in maniera malvagia (*a gran reo*). E chi le ha fatto tutto ciò? Quelli (i ghibellini), che sono discesi (*stratti*) dalla sua nobile stirpe (*schiatta gentil* del Leone), che furono da essa resi potenti e privilegiati sopra tutti gli altri e collocati in prestigiose posizioni (*a bono*), e a causa della grande altezza dove (il Leone) li collocò, insuperbirono, tanto che lo ferirono quasi a morte (il poeta si riferisce alla prima cacciata dei guelfi da Firenze, nel 1248); ma Dio gli fece dono della guarigione ed esso (sempre il Leone) li perdonò (il poeta allude all'effimera pace ristabilita tra guelfi e ghibellini nel 1251, dopo la morte di Federico II, e al conseguente ritorno dei guelfi in città); ma poi (i ghibellini) lo ferirono di nuovo (allusione alla congiura ghibellina del 1258); ma il Leone fu forte e risparmiò loro la morte (i responsabili della congiura non furono giustiziati, ma condannati all'esilio). Ora, essi (i ghibellini) hanno conquistato lui e le sue membra (cioè con la battaglia di Montaperti si sono impadroniti di Firenze e dei suoi domini).

40. ennantìr: termine provenzale.

46-60
È stato sconfitto il prestigioso Comune fiorentino, e ha scambiato le sorti con quello di Siena al punto che (quest'ultimo) gli restituisce (*li rende*) tutta la vergogna e il danno che (Firenze) gli ha sempre inflitto, come sa ogni italiano (*ciascun latino*), e le toglie ogni onore e vantaggio: perché (Siena) ha abbattuto Montalcino con la forza e ha ridotto in suo potere (*miso en sua forza*) Montepulciano, e riceve una rendita e i tributi dalla Maremma; tiene ancora in suo possesso (*a suo tene*) San Gimignano, Poggibonsi, Colle Val d'Elsa, Volterra e il contado (*paiese*); e ora Siena possiede (*presi ave*) la campana (la martinella), i gonfaloni, le armi (*arnesi*) e gli arredi d'onore, con tutto ciò che di bello e di utile Firenze aveva assieme a quelli (*seco avea*). E tutto questo le accade a causa di quella gente (i ghibellini) che è più folle d'ogni altra.

53. la cervia: allusione alla cerva, che i conti Aldobrandeschi di Santafiora (in Maremma) offrivano annualmente ai fiorentini come simbolo di vassallaggio e delle ricchezze venatorie della regione.

Foll'è chi fugge il suo prode e cher danno,
e l'onor suo fa che vergogna i torna,
e di bona libertà, ove soggiorna
a gran piacer, s'aduce a suo gran danno
sotto signoria fella e malvagia,
e suo signor fa suo grand' enemico.
A voi che siete ora in Fiorenza dico,
che ciò ch'è divenuto, par, v'adagia;
e poi che li Alamanni in casa avete,
servite'i bene, e faitevo mostrare
le spade lor, con che v'han fesso i visi,
padri e figliuoli aucisi;
e piacemi che lor dobbiate dare,
perch'ebber en ciò fare
fatica assai, de vostre gran monete.

Monete mante e gran gioi' presentate
ai Conti e a li Uberti e alli altri tutti
ch'a tanto grande onor v'hano condutti,
che miso v'hano Sena in podestate;
Pistoia e Colle e Volterra fanno ora
guardar vostre castella a loro spese;
e 'l Conte Rosso ha Maremma e 'l paiese,
Montalcin sta sigur senza le mura;
de Ripafratta temor ha 'l pisano,
e 'l perogin che 'l lago no i tolliate;
e Roma vol con voi far compagnia.
Onor e segnoria
adunque par e che ben tutto abbiate:
ciò che desïavate
potete far, cioè re del toscano.

Baron' lombardi e romani e pugliesi
e toschi e romagnuoli e marchigiani,
Fiorenza, fior che sempre rinovella,
a sua corte v'apella,
che fare vol de sé rei dei Toscani,
da poi che li Alamani
ave conquisi per forza e i Senesi.

61-75
È folle chi (come i ghibellini) abbandona il proprio vantaggio e cerca (*cher*) il danno, e agisce in modo che il suo onore si muta (*i torna*) in vergogna, e dallo stato di una buona libertà, in cui si trova con grande piacere, si riduce, con suo grave danno, sotto un dominio crudele (*fella*) e malvagio e sceglie come suo signore il suo maggior nemico. A voi che state ancora a Firenze (ghibellini vincitori e guelfi vinti e rassegnati) dico che ciò che è accaduto, a quanto sembra (*par*), vi piace; e poiché avete i tedeschi (*Alamanni*) in casa (inviati da Manfredi di Svevia), serviteli bene e fatevi (*faitevo*) mostrare le loro spade, con le quali vi hanno ferito i visi e ucciso padri e figliuoli; e mi fa piacere che dobbiate dare loro una gran quantità del vostro denaro (*de vostre gran monete*), poiché hanno fatto una grande fatica nel fare ciò (a uccidervi).

61. cher: dal latino *quaerit*: cerca.

76-90
(O fiorentini) offrite in dono una gran quantità di monete (*Monete mante*) e preziosi gioielli (*gioi'*) ai Conti (Guidi) e agli Uberti e a tutti gli altri (ghibellini) che vi hanno condotto a un onore tanto grande da mettere Siena in vostro potere (il tono è ironico perché era accaduto il contrario); Pistoia, Colle Val d'Elsa e Volterra fanno ora presidiare le vostre fortezze a loro spese; e il Conte Aldobrandino degli Aldobrandeschi (alleato di Firenze contro Siena) possiede la Maremma e il suo contado (in realtà li ha perduti), Montalcino sta sicura (ancora ironico) senza le mura di protezione (abbattute dai senesi); il pisano (ghibellino) ha paura del castello di Ripafratta (è il contrario: prima i fiorentini lo usavano come fortezza contro di loro), e il perugino (teme) che gli sottraiate il lago Trasimeno, e Roma vuole allearsi con voi (è ancora il contrario). Sembra dunque che voi abbiate proprio tutto l'onore: potete fare quello che desideravate, cioè diventare i signori della Toscana.

77. Conti... Uberti: i conti Guidi, indicati solo con il titolo nobiliare, erano una potente famiglia ghibellina, come gli Uberti.

82. Conte Rosso... paiese: in realtà il guelfo Aldobrandino dei conti di Soana dopo Montaperti perse i suoi possedimenti.

84. de Ripafratta: il castello di Ripafratta prima della battaglia di Montaperti era stato sottratto dai fiorentini guelfi ai pisani.

91-97
O baroni lombardi (dell'Italia settentrionale), romani, pugliesi (dell'Italia meridionale), toscani, romagnoli e marchigiani, Firenze, fiore che sempre si rinnova, vi chiama alla sua corte, essa che vuole diventare regina (*rei*) della Toscana, dopo che ha sconfitto con la forza i tedeschi (*gli Alamani*) e i senesi.

Analisi e interpretazione

Grandezza passata e decadenza presente
Guittone, uomo di parte, giudica la sconfitta guelfa a Montaperti un evento vergognoso, che segna la fine dell'autonomia comunale di Firenze. In particolare, egli stigmatizza la follia di quei fiorentini che hanno consentito alle truppe di Manfredi di immischiarsi negli affari della città, rinunciando alla propria indipendenza e rendendosi responsabili del declino di quella che era una delle più grandi potenze della penisola. La rievocazione leggendaria del glorioso passato di Firenze ricalca nelle prime tre strofe il sirventese di argomento politico e il compianto provenzale (> A1, Approfondimenti, p. 100). I nuclei tematici delle strofe successive puntano a descrivere, tra invettiva e sarcasmo, la situazione presente, fino al congedo finale.

Nuclei tematici	
Prima strofa	Dolore e desolazione per la sconfitta di Firenze, che il poeta considera come trionfo dell'ingiustizia sul diritto (*Deritto pera*).
Seconda strofa	Rievocazione della passata grandezza di Firenze, che il poeta considera quasi continuatrice della missione di Roma, storicamente famosa per la sua dignità imperiale.
Terza strofa	Lamento accorato per la perdita della grandezza, che il poeta addebita alla superbia dei ghibellini.
Quarta strofa	Considerazioni sulla vergogna presente (*l'onta e 'l danno*) e sulla miopia politica dei ghibellini, che hanno stretto alleanza con la nemica Siena.
Quinta strofa	Invettiva contro la follia dei ghibellini, asserviti allo straniero (*Alamanni*).
Sesta strofa	Elencazione polemica delle posizioni di predominio perdute da Firenze in Toscana.
Congedo	Contrasto tra la potenza sognata e la realtà amara del presente, con il sarcastico invito finale ai signori di tutta l'Italia ad approfittare della sprovvedutezza politica e militare della città di Firenze.

La novità del tema politico-civile
Questa canzone segna il passaggio di Guittone dalla poesia d'amore, d'imitazione siciliana e trovadorica, alla poesia politico-civile di tono solenne. Un genere che, a partire da lui, si affermerà proprio in Toscana e troverà compiuta espressione in Dante.

In particolare, l'accenno alla gloriosa tradizione dell'antica Roma, in relazione a Firenze, erede dell'*onorato antico uso romano*, anticipa il culto della romanità, proseguito da Petrarca prima, nell'Umanesimo e nel Rinascimento poi, fino a germogliare come coscienza nazionale nell'Ottocento, durante il Risorgimento.

Lo stile solenne e gli artifici retorici
Alla drammaticità della situazione e ai sentimenti di sdegno provati dall'autore corrisponde una struttura assai elaborata a livello retorico e sintattico, come si deduce dallo schema.

Livello retorico	Livello sintattico
antitesi: *li rende e i tolle* ironia antifrastica: *e alli altri tutti / ch'a tanto grande onor v'hano condutti* metonimie: *l'alta Fior... granata* dittologie sinonimiche: *grandezza e 'l pregio; fella e malvagia* esclamazioni: *Ahi lasso*; *Oh lasso* perifrasi: *quella schiatta che più ch'altra è folle*	interrogazioni retoriche: *fu mai... udito?* polisindeto: *e Colle / e Volterra e 'l paiese a suo tene / e la campana, le 'nsegne e li arnesi / e li onor tutti presi* periodi lunghi: *Ahi lasso!... poder si desvia* (vv. 1-11)

La ricorrenza delle parole chiave (*altezza, onore, valore, grandezza, giustizia, diritto, dolore, danno*) ha un ruolo importante nella lirica. La ripresa dell'ultima parola della strofa precedente (*altezza, Leone, conquise, folle, monete*) lega le strofe tra di loro e produce un effetto di compattezza logica e argomentativa. Il linguaggio è l'aretino «illustre», in senso dantesco, cioè intriso di latinismi, francesismi, provenzalismi, sicilianismi, atti a conferire al discorso vigore e concretezza.

Attività

1. I nuclei tematici
Individua i principali nuclei tematici della lirica.
2. La struttura logico-argomentativa
Individua nel testo le parole chiave, nota la loro collocazione all'interno delle strofe e stabilisci il loro significato complessivo.
3. La sintassi
Nel testo sono presenti varie coppie di sostantivi o aggettivi di significato simile (dittologie sinonimiche): rintracciane almeno quattro esempi.
4. Il linguaggio
Quale linguaggio è utilizzato nella lirica?

La battaglia di Montaperti e Farinata degli Uberti

Manente degli Uberti, detto Farinata, apparteneva a una delle più potenti casate ghibelline della Firenze del Duecento. Con l'appoggio dell'imperatore svevo Federico II, fu l'artefice, nel 1248, della cacciata dalla città dei guelfi, sostenitori del papa e della sua politica antimperiale. Dopo la morte di Federico II (1250), il partito dei ghibellini si disgregò e non riuscì a impedire il ritorno a Firenze dei guelfi (1258). Si scatenò allora una spirale di vendette politiche, che colpì duramente le famiglie degli Uberti: quasi tutte furono esiliate, le loro case distrutte, i loro beni confiscati. Farinata si rifugiò a Siena, da dove, con altri fuoriusciti, organizzò la controffensiva. Allorché Firenze tentò un'azione contro Siena, il più potente centro del ghibellinismo toscano, Farinata – con l'aiuto di Manfredi, successore di Federico II – trasformò l'attacco dei fiorentini a Montaperti in una disfatta di proporzioni immani (4 settembre 1260). Nel successivo convegno di Empoli, i capi ghibellini della Toscana avevano deciso di distruggere Firenze, e, come ricorda il cronista Giovanni Villani, il solo Farinata si oppose con estrema risolutezza, salvando la città. I ghibellini rimasero per sei anni a Firenze, da cui furono definitivamente cacciati dopo la battaglia di Benevento (1266) e la morte di Manfredi. I guelfi esiliarono tutti i discendenti degli Uberti e Farinata, morto nel 1264, fu condannato per eresia dall'Inquisizione in un processo postumo. La battaglia di Montaperti rimase per lungo tempo nella memoria dei contemporanei come un ricordo terribile e ammonitore: Guittone d'Arezzo la rievoca e Dante stesso ricorda che la sera della battaglia le acque del fiume Arbia (vicino Siena) avevano assunto il colore del sangue:

Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso,
tali orazion fa far nel nostro tempio.

(*Inferno* X, vv. **85-87:** La strage e il grande massacro di Montaperti, che colorò di rosso le acque del fiume Arbia, fa prendere tali decisioni nelle nostre assemblee).

La battaglia di Montaperti, miniatura dalla *Nuova cronica* di Giovanni Villani, XIV secolo. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

La passione politica

Farinata degli Uberti è uno dei personaggi del canto X dell'*Inferno*. Dante immagina di incontrarlo in un sepolcro infuocato nel girone degli eretici e ne sottolinea la dignitosa fierezza:

ed el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno in gran dispetto

(*Inferno* X, vv. **35-36:** Egli si levava con il petto eretto e la fronte alta, come se avesse a disdegno l'inferno).

Il guelfo Dante e il ghibellino Farinata, fieri avversari politici, evocano episodi dolorosi per l'uno e per l'altro, accomunati dall'amore per la loro città e dalla convinzione che per il bene di essa si devono superare le rivalità e gli interessi personali. Farinata difende le proprie scelte politiche, rivendica i propri meriti verso l'amata Firenze (per il gesto compiuto nel convegno di Empoli) e denuncia il comportamento di tanti altri che con i loro odi e le loro passioni sconvolsero il vivere civile:

– A ciò non fu' io sol, – disse – né certo
sanza cagion con li altri sarei mosso.
Ma fu' io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto».

(*Inferno* X, vv. **89-93:** Non fui io solo, – disse – (la causa dello scontro a Montaperti), e non mi sarei certo messo insieme agli altri senza motivo. Ma fui io solo, là dove fu disponibile ciascuno a distruggere Firenze, colui che la difese a viso aperto.)

La profezia dell'esilio di Dante

Farinata predice a Dante l'esilio imminente, accomunandone il triste destino a quello degli Uberti. Profezia che si avvera nell'estate del 1304, quando, in seguito all'ultimo fallito tentativo dei Bianchi (i guelfi si erano scissi in Bianchi e Neri) di ritornare a Firenze con la forza (battaglia della Lastra, 20 luglio 1304), Dante si separerà da loro e sceglierà l'esilio presso gli Scaligeri di Verona:

Ma non cinquanta volte fia riaccesa
la faccia della donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa.

(*Inferno* X, vv. **79-81:** Ma non si sarà illuminata per cinquanta mesi la faccia di Proserpina [identificata con la luna] che è regina quaggiù, che tu sperimenterai di persona quanto sia dura quell'arte [di tornare in esilio])

PER LO STUDIO

a. Quali sentimenti accomunano il guelfo Dante e il ghibellino Farinata?

Guido Guinizzelli

La vita

Guido Guinizzelli nacque a Bologna intorno al 1230. Le notizie biografiche su di lui sono scarse. Studiò Diritto all'università e partecipò alla vita politica della città dalla parte dei ghibellini. Costretto a fuggire nel 1274, quando i guelfi presero il potere, riparò a Monselice, vicino a Padova, dove morì nel 1276.

Le opere e i temi

Il canzoniere di Guido Guinizzelli comprende cinque canzoni e 15 sonetti. Nelle prime liriche egli risente dell'influenza di Guittone d'Arezzo, da lui definito sua guida spirituale (*caro padre meo*), ma presto si allontana dal suo esempio per seguire un suo personale percorso poetico. Nel canto XXVI del *Purgatorio* Dante lo celebra come il «padre» della generazione stilnovista.

Con la canzone-manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore* (> A1 T25), Guinizzelli anticipa infatti i principi essenziali del movimento stilnovista: in essa il poeta afferma l'identità naturale tra amore e nobiltà d'animo (cuore gentile); celebra la funzione nobilitante della donna, che, attraverso l'amore, è mandata dal cielo per guidare al bene l'uomo potenzialmente già predisposto ad accoglierlo; assimila la donna a un angelo, per la sua bellezza e per la sua capacità di avvicinare l'uomo a Dio. I temi espressi in questa canzone rimandano sia alla tradizione dell'amore cortese – rispetto alla quale però rappresentano un'ulteriore idealizzazione e stilizzazione – sia alla cultura filosofica del tempo, che i poeti dello Stilnovo conobbero approfonditamente. Su essa ebbe grande influenza la filosofia aristotelica, diffusa attraverso la mediazione del pensiero della Scolastica e in particolare di Tommaso d'Aquino (> A1, p. 37). Numerose sono poi le similitudini tratte dalla cosmologia e dalla scienza medioevali e dal repertorio della spiritualità francescana (*Cantico delle creature,* > A1 T36).

Altri motivi, come la lode della donna, gli effetti benefici e salutari che produce la figura femminile, ma anche le sofferenze che l'amore porta con sé, per l'effetto destabilizzante che ha sull'animo, sono contenuti nei sonetti di Guinizzelli (> A1 T26, T27) e verranno ripresi successivamente da Guido Cavalcanti e da Dante.

PER LO STUDIO

a. Per quali motivi Guinizzelli può essere considerato il «padre» della generazione stilnovista?

Maestro Venceslao, **Coppie di amanti**, particolare del Mese di Giugno 1407 ca. Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre dell'Aquila.

A1
T 25

Al cor gentil rempaira sempre amore

Guido Guinizzelli
Al cor gentil rempaira sempre amore

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

La canzone è composta di sei stanze (o strofe) di 10 versi ciascuna (sette endecasillabi e tre settenari). La fronte contiene quattro endecasillabi a rima alternata (ABAB), la sirma è formata da endecasillabi e settenari (cDc EdE: le maiuscole indicano gli endecasillabi e le minuscole i settenari). L'ultima strofa ha funzione di congedo. Le stanze, escluso il congedo, sono *capfinidas*: il primo verso di ogni strofa riprende l'ultima parola della precedente, eventualmente con qualche variante etimologica (*'nnamora / Amor; splendore / Splende*) o con un legame solo nel significante (*ferro / fere* è un'assonanza).

Al cor gentil rempaira sempre amore
come l'ausello in selva a la verdura;
né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura:
ch' adesso con' fu 'l sole,
sì tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco
così propïamente
come calore in clarità di foco.

Foco d'amore in gentil cor s'aprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i discende
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
poi che n'ha tratto fòre
per sua forza lo sol ciò che li è vile,
stella li dà valore:
così lo cor ch' è fatto da natura
asletto, pur, gentile,
donna a guisa di stella lo 'nnamora.

Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero:
splendeli al su' diletto, clar, sottile;
no li stari' altra guisa, tant'è fero.

1-10
L'amore ritorna sempre in un cuore nobile, come un uccello tra la vegetazione di un bosco, né la natura creò l'amore prima di un cuore nobile, né il cuore nobile prima dell'amore: perché, non appena il sole fu creato, subito apparve (*fu*) lo splendore della luce, né lo splendore apparve prima del sole; l'amore prende il suo posto nell'animo nobile così naturalmente come il calore nella luminosità del fuoco.

11-20
La fiamma dell'amore si accende (*s'aprende*) nell'animo nobile, come la virtù si rivela in una pietra preziosa, perché dalla stella non discende in essa la virtù (*valor*) prima che il sole non l'abbia resa una cosa pura; dopo che il sole ha eliminato da essa, con la sua potenza, ciò che vi è di impuro (*vile*), la stella le dà il valore (cioè la capacità di operare miracolosamente): così la donna, come una stella, fa innamorare il cuore che la natura ha eletto, rendendolo puro e nobile.

12. vertute in petra preziosa: nel Medioevo si credeva che le pietre preziose possedessero particolari proprietà (*vertute*) infuse loro dalle stelle; tali proprietà erano descritte nei trattati di mineralogia, chiamati lapidari (> A1, p. 29).

21-30
L'amore risiede in un cuore nobile per la stessa ragione, per la quale la fiamma sta in alto nel candeliere (*doplero*, cero a due stoppini): vi risplende a suo piacere (*al su' diletto*), luminosa, sottile; non vi potrebbe stare in un modo diverso, tanto è indomabile (*fero*, al maschile, concordato con *foco*).

Così prava natura
recontra amor come fa l'aigua il foco
caldo, per la freddura.
Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimel loco
com'adamàs del ferro in la minera.

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol lo perde calore;
dis'omo alter: «Gentil per sclatta torno»;
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé
che gentilezza sia fòr di coraggio
in degnità d'ere'
sed a vertute non ha gentil core,
com' aigua porta raggio
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.

Splende 'n la 'ntelligenzïa del cielo
Deo crïator più che ['n] nostr'occhi 'l sole:
ella intende suo fattor oltra 'l cielo,
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole;
e con' segue, al primero,
del giusto Deo beato compimento,
così dar dovria, al vero,
la bella donna, poi che ['n] gli occhi splende
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende.

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,
sïando l'alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch' a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude».
Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza».

Così una natura malvagia (cioè un animo volgare) resiste (*recontra*) all'amore come fa l'acqua al fuoco, che è caldo, a causa della sua freddezza. L'amore prende dimora (*rivera*) in un cuore nobile perché il suo luogo più adatto (*per suo consimel loco*), come il diamante (dimora) nel minerale (*in la minera*) di ferro.

30. com'adamàs... minera: si riteneva che il diamante fosse derivato dal minerale di ferro e possedesse perciò la stessa forza d'attrazione della calamita. Nel latino medioevale il diamante (*adamàs*) e la calamita erano considerati sinonimi.

31-40
Il sole colpisce il fango per tutto il giorno: tuttavia il fango resta tale (una cosa impura) e il sole non perde il suo calore; dice un uomo superbo: «Io sono (*torno*) nobile per nascita» (*per sclatta*); io paragono costui al fango e la nobile virtù (la nobiltà della sua famiglia) al sole: perché non si deve credere (*non dé dar om fé*) che la nobiltà esista fuori dell'animo in un privilegio ereditario (*in degnità d'ere'*), se (l'erede) non ha il cuore nobile (per virtù personale), come l'acqua (*aigua*) si lascia attraversare da un raggio e il cielo contiene (*riten*) le stelle e il loro splendore.

35. dar om fé: non si deve credere; *om* è il "si" impersonale, come il francese *on*.

41-50
Dio creatore splende dinanzi alle Intelligenze (angeliche) del cielo più del sole ai nostri occhi: esse riconoscono il proprio creatore oltre la sfera celeste (cui presiede) e, facendo ruotare il cielo, obbediscono a Lui; e come segue (si realizza) immediatamente (*al primero*) la realizzazione della volontà beata del giusto disegno di Dio (che è quello dell'ordine e dell'armonia universale), così una bella donna in verità (*al vero*), dopo che si riflette negli occhi del suo nobile innamorato, dovrebbe comunicargli il desiderio (*dar dovria... talento*) di non smettere mai dall'obbedire a lei.

41. 'ntelligenzïa del cielo: secondo la cosmologia medioevale aristotelico-tomistica, la terra è al centro dell'universo e intorno a essa ruotano nove cieli, che influiscono sulla vita dell'universo. Le intelligenze celesti in cui Dio risplende (Angeli, Arcangeli, Principati, Potestà, Virtù, Dominazioni, Troni, Cherubini, Serafini) presiedono al movimento dei cieli e garantiscono al creato l'ordine prestabilito dalla volontà di Dio.

51-60
O donna, Dio mi dirà: «Quale è stata la tua presunzione (sulla terra)?», quando la mia anima starà (*siando*, essendo) davanti a Lui. «Oltrepassasti il cielo e arrivasti fino a me e prendesti Me come paragone (*per sembianti*) per un amore profano (*vano*): perché le lodi spettano a Me e alla regina (la Madonna) del vero regno (*regname degno* è il Paradiso), grazie alle cui virtù si cancella (*cessa*) ogni peccato». Allora io potrò dirgli: «(La donna che ho amato) aveva l'aspetto di un angelo che appartenesse al Tuo regno; non fu mio il peccato, se io riposi il mio amore in lei».

Identità tra amore e nobiltà d'animo
La raffinata argomentazione delle prime quattro strofe colloca l'amore nella sfera dei fenomeni naturali "buoni", e definisce la nobiltà in modo coerente con la mentalità antifeudale della civiltà comunale: l'amore alberga in un animo nobile; la nobiltà non si acquisisce per nascita, nobili si diventa per virtù personali, coltivando i valori morali e spirituali. È questo il primo elemento dottrinale dello Stilnovo: il riconoscimento di un'"aristocrazia" dell'animo, di una nuova nobiltà, del sentimento e della cultura, contrapposta a quella di sangue.

La donna-angelo
Il secondo elemento dottrinale, la figura della donna-angelo, è introdotto nella quinta strofa, con il passaggio dal mondo naturale a quello soprannaturale. Nel definire il culto della donna e l'obbedienza che l'uomo le deve, Guinizzelli utilizza elementi tratti dalla cosmologia e dalla filosofia aristotelico-tomistica; stabilisce cioè un rapporto tra la funzione benefica e salutare della donna e la potenza divina e angelica che fa muovere il creato.

I nuclei tematico-concettuali
I nuclei tematico-concettuali delle singole strofe enunciano: l'identità naturale tra amore e cuore nobile (l'amore traduce in atto la potenzialità del cuore che la natura ha creato gentile); l'innamoramento come massima espressione della nobiltà d'animo; l'incompatibilità naturale tra amore e natura volgare; la nobiltà dell'animo come virtù individuale; il rapporto uomo-donna come rapporto angelo-Dio; le facoltà miracolose della donna-angelo.

Nuclei tematici	
Prima strofa: identità naturale tra amore e cuore nobile (*cor gentile*).	Tra amore e cuore nobile esiste un legame istintivo e indissolubile (sono stati creati dalla natura nello stesso istante); allo stesso modo sono inscindibili uccello e vegetazione della selva, sole e luce, fuoco e calore.
Seconda strofa: innamoramento come massima espressione della nobiltà d'animo.	Come il sole crea la purezza della pietra preziosa, così l'innamoramento agisce sul cuore gentile dell'uomo, lo libera da ogni bassezza e traduce in atto la potenziale nobiltà d'animo che egli ha ricevuto dalla natura. Pertanto, la donna sta al cuore gentile, puro per natura, come la stella sta alla pietra preziosa, purificata dal sole.
Terza strofa: incompatibilità naturale tra amore e natura volgare.	L'amore sta nel cuore gentile come il fuoco nella torcia e il diamante nel minerale di ferro. Viceversa, un cuore vile è contro l'amore, come l'acqua è contro il fuoco.
Quarta strofa: nobiltà dell'animo per virtù personali.	La gentilezza, ossia la nobiltà di cuore, non si eredita dai propri natali (chi è nobile di nascita può avere un animo vile) ma si realizza per virtù personali. È naturale che la gentilezza d'animo non sia ereditaria: il cuore ignobile è come l'acqua (si fa attraversare dalla luce e non la trattiene) e il cuore nobile è come il cielo (impregnato di luce).
Quinta strofa: rapporto uomo-donna come rapporto angeli-Dio.	Come le Intelligenze angeliche obbediscono immediatamente a Dio, facendo ruotare il cielo a cui ciascuna è preposta, così la bellezza della donna, risplendendo davanti agli occhi dell'uomo innamorato, ispira in lui il desiderio di obbedirle e lo predispone alla virtù e al bene.
Sesta strofa: le facoltà miracolose della donna-angelo.	Nel congedo, il poeta immagina che la sua anima dopo la morte si trovi davanti al giudizio di Dio, al quale saprà giustificare il proprio errore (cioè l'amore profano per una creatura terrena): la donna non distoglie dalla fede, ma è come una creatura angelica che ha la facoltà di condurre l'anima dell'innamorato all'incontro con Dio.

Il superamento della tradizione cortese
La canzone rielabora concetti già presenti nell'etica cortese, ma li svincola dalla tradizione feudale-cavalleresca (fondata sulla nobiltà per diritto ereditario, *in dignità d'erede*) e li lega all'ideologia della borghesia comunale colta (la nobiltà è merito individuale e attiene alle virtù morali e culturali). L'idea cortese di amore, recuperata in chiave religiosa, porta all'estremo il processo di intellettualizzazione e spiritualizzazione dell'amore già intrapreso dai poeti della Scuola siciliana: l'amore sublimato, che quasi si identifica con l'esperienza religiosa, anticipa la trasposizione della donna in angelo degli stilnovisti. L'identità tra l'amore e cuor gentile sarà ripresa più volte da Dante: in un sonetto dirà che *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* (*Vita nuova* XX, 3), e nel celebre verso del canto V dell'*Inferno* farà dire a Francesca da Rimini *Amor... al cor gentil ratto s'apprende* ("L'amore... s'impossessa rapidamente di un cuore nobile").

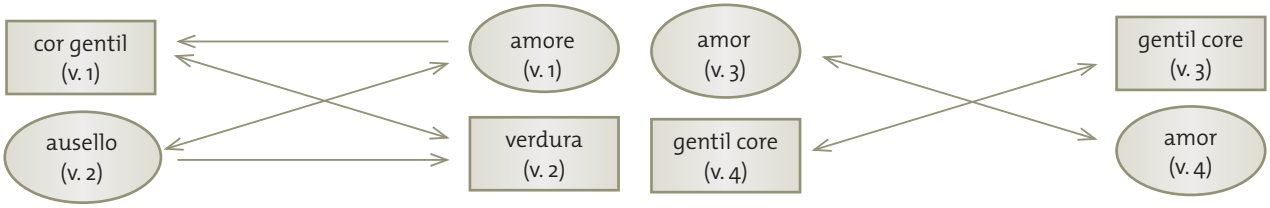
La concezione aristocratica dell'amore
Nuova è in Guinizzelli la funzione attribuita all'amore. Come nella natura, per la teoria aristotelica del movimento, c'è un continuo passaggio dalla potenza all'atto, così nel mondo umano è l'amore a trasformare la nobiltà potenziale, insita in un cuore per natura predisposto, in nobiltà effettiva e operante. Si tratta di una concezione aristocratica dell'amore, visto come eccezionale esperienza conoscitiva e morale: il perfezionamento non

si realizza in tutti ma solo negli individui eletti dalla natura.

Le similitudini con il mondo della natura
Si noti anche come la natura dell'amore e l'identità tra l'amore e la gentilezza siano analizzati attraverso un sistematico ragionamento filosofico-scientifico e in una trama poetica di similitudini ispirate sia al mondo naturale sia alle realtà metafisiche. In particolare le similitudini che hanno come termine di paragone la luce – peraltro presenti sia nel *Cantico delle creature* di san Francesco (*sole-splendore; calore-clarità di foco; aigua-foco; aiugua-raggio; ciel-stelle-splendore*) sia in Dante (il paesaggio del *Paradiso* è dominato dal fulgore della luce) – servono a spiegare il concetto che l'amore è un tendere verso la luce, ovvero verso Dio.

Similitudine e chiasmo
Le scelte retorico-stilistiche accompagnano il percorso concettuale della canzone. Le similitudini, presenti in quasi tutte le strofe, introdotte dall'avverbio *come* o da locuzioni equivalenti (*per qual*), servono a restituire concretezza e fisicità (l'uccello nella selva) all'elaborazione astratta del concetto di amore gentile. Inoltre, l'uso insistito del chiasmo e di forti parallelismi tra termini avvicina lo stile della poesia a quello di un ragionamento filosofico, facendo però sempre ricorso a immagini concrete.

Lo stile «dolce»
I termini *gentilezza*, *amore* e l'antitesi *vile-gentile* creano il filo conduttore della lirica; la ripresa di parole-chiave all'inizio di ogni strofa rafforza la logica argomentativa e concatena i motivi tematici (come nella canzone *Ahi lasso! or è stagion de doler tanto* di Guittone d'Arezzo). Alla sostanziale coincidenza tra struttura metrica e sintattica si accompagnano un lessico preciso, aderente al sentimento, una musicalità naturale e uno stile «dolce», come indica il nome stesso dato al «nuovo» stile.



Cavaliere in atteggiamento di devozione verso la dama, dal manoscritto *Manesse*, 1300 ca. Heidelberg, Biblioteca dell'Università.

Attività

1. Il «cor gentil» e l'amore
Spiega quale legame si instaura tra il *cuore gentile* e l'amore, precisando il significato stilnovista del termine *gentile*.

2. Le similitudini
Individua il significato delle similitudini naturalistiche e specifica quale funzione assumono all'interno dell'argomentazione poetica.

3. La donna-angelo
Quale rimprovero il poeta immagina di ricevere da Dio? Come giustifica il suo amore per la donna-angelo?

A1
T 26

Io voglio del ver la mia donna laudare

Guido Guinizzelli
Io voglio del ver la mia donna laudare

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

In questo sonetto, l'esaltazione della bellezza fisica della donna è seguita dall'elogio del suo potere spirituale e della virtù beatificante del suo saluto.

La forma metrica presenta lo schema a rime alternate nelle quartine (ABAB ABAB) e ripetute nelle terzine (CDE CDE).

Io voglio del ver la mia donna laudare
ed asembrarli la rosa e lo giglio:
più che stella dïana splende e pare
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

Verde river' a lei rasembro e l'âre,
tutti color di fior', giano e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
medesmo Amor per lei rafina meglio.

Passa per via adorna, e sì gentile,
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fé se non la crede,

e no•lle pò apressare om che sia vile;
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
null'om pò mal pensar fin che la vede.

1-4
Io voglio lodare la mia donna come veramente è e paragonarle la rosa e il giglio: essa risplende e appare più luminosa della stella del mattino e assomiglia a lei ciò che nel cielo vi è di bello.

5-8
Assomiglia a lei la verde pianura e l'aria, tutti i colori dei fiori, il giallo e il vermiglio, l'oro e l'azzurro dei gioielli degni di essere donati: anche Amore grazie a lei si perfeziona.

9-11
Passa per via adorna di virtù, è così gentile nel portamento, che libera da orgoglio colui al quale dona il suo saluto e lo rende cristiano se non lo è,

12-14
e non le si può avvicinare un uomo di animo volgare e vi dico inoltre che ha un potere anche maggiore: nessun uomo (*null'om*; *om* è forma impersonale dal francese *on*), vedendola, può provare pensieri peccaminosi.

Analisi e interpretazione

Il motivo della lode
Il poeta loda la donna amata, paragona il suo volto alla rosa, al giglio, alla luminosità di una stella, a tutto quello che vi è di luminoso e bello nel cielo e nella terra. Alle lodi della bellezza fisica ne seguono altre di ordine morale (la donna umilia l'orgoglioso e allontana i pensieri malvagi) e religioso (converte alla fede cristiana).

La nuova concezione della donna
La visione femminile produce sensazioni piacevoli, elencate alla maniera del *plazer* provenzale: la donna è come i fiori, le stelle, i prati, l'aria, le pietre preziose. Il legame tra tema amoroso e visione cristiana, però, fa della figura femminile una creatura angelica, benefica e salutare, sottolineando la distanza dalle liriche dei provenzali e dei siciliani.

Gli elementi stilnovisti
Nelle due terzine compaiono alcuni elementi che saranno ripresi da Dante:
- la gentilezza della donna, che dà salvezza spirituale a quanti ricevono il suo saluto;
- il doppio significato di *salute* ("saluto" e "salute"): la donna, adorna di grazia e di virtù e dall'incedere nobile, rende virtuoso e umile l'uomo cui rivolge il saluto.

Si noti anche il contesto borghese in cui si muove la donna di Guinizzelli (*passa per via*), un ulteriore elemento che caratterizza la poesia stilnovista e la differenzia da quella cortese.

Ritmo e sintassi
A livello fonico-ritmico mancano suoni aspri, il ritmo è lento e musicale. La sintassi è lineare (prevale la coordinazione e compare la subordinata consecutiva ai vv. 9-12). Le rime «dolci e leggiadre» esaltano la delicatezza delle immagini e l'originalità del lessico: le parole chiave sono *gentile*, *salute*, *vertute*, l'antitesi *vile-gentile*.

Attività

1. La lode dell'amata
Come si sviluppa l'analogia tra la donna amata e gli elementi della natura?

2. La figura femminile
Quali caratteristiche presenta la figura femminile nella poesia stilnovista?

3. Il saluto
Quali effetti producono la presenza e il saluto della donna-angelo sul «cor gentile»?

4. Analisi del testo
Verso l'esame
Per la figura della donna-angelo e la musicalità dello stile, analizza la lirica di Cino da Pistoia *Vedete, donne, bella creatura* a p. 361.

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo

A1
T 27

Guido Guinizzelli
Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Questo sonetto, a differenza di altri di Guinizzelli, non celebra l'amore come fonte di beatitudine: la bellezza della donna genera nell'io lirico sbigottimento e angoscia.

La forma metrica presenta lo schema a rime alternate nelle quartine (ABAB ABAB) e ripetute nelle terzine (CDE CDE).

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo
che fate quando v'encontro, m'ancide:
Amor m'assale e già non ha riguardo
s'elli face peccato over merzede,

ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo
ched oltre 'n parte lo taglia e divide;
parlar non posso, ché 'n pene io ardo
sì come quelli che sua morte vede.

Per li occhi passa come fa lo trono,
che fer' per la finestra de la torre
e ciò che dentro trova spezza e fende:

remagno como statüa d'ottono,
ove vita né spirto non ricorre,
se non che la figura d'omo rende.

1-4
Il vostro grazioso saluto e il nobile sguardo che mi volgete quando v'incontro, mi uccidono (*ancide*); Amore mi assale e non si preoccupa per niente (*già*) se egli mi reca danno (*peccato*) o piacere (*merzede*),

5-8
perché mi lanciò una freccia in mezzo al cuore, che lo taglia e divide da parte a parte; non posso più parlare, perché io brucio in sofferenze, così come colui che vede (giungere) la propria morte.

9-11
(Amore) passa attraverso i miei occhi, come fa il fulmine (*trono*, letteralmente "il tuono"), che colpisce con forza (*fer'* sta per "ferisce") attraverso la finestra della torre e spezza e distrugge ciò che trova dentro:

12-14
rimango allora immobile come una statua di ottone, nella quale non c'è vita, né anima, salvo che (*se non che*) riproduce la sembianza di un uomo.

Analisi e interpretazione

Gli effetti angosciosi dell'amore

Al saluto e all'immagine serena e gentile della donna seguono dolorosi effetti sull'innamorato: l'apparizione dell'amata e la sua straordinaria bellezza lo colpiscono come un fulmine che attraversa gli occhi e raggiunge il cuore, provocandogli ferite mortali, stordimento e angoscia, impietrendolo come una statua.

L'innovazione dei motivi tradizionali

Il tema della sofferenza d'amore, le immagini metaforiche della freccia di Amore e della ferita rientrano nella tradizione lirica (risalgono al poeta latino Ovidio). Il parallelismo tra gli occhi e il cuore nella nascita dell'amore, i temi del saluto e della gentilezza della donna sono motivi stilnovisti; ma in questi versi il saluto non è fonte di beatitudine (come nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Dante, > A1 T53), e il rapporto occhi-cuore acquista l'intensità drammatica dell'amore-assalto (lo sguardo della donna è come un fulmine), che ritorna con accenti ancora più intensi in *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* (> A1 T28) di Guido Cavalcanti.

Le parole-chiave

I verbi *ancide* e *fer'*, le coppie sinonimiche *taglia e divide*, *spezza e fende* appartengono all'area semantica della morte che pervade il sonetto di un tono drammatico.

Attività

1. Lo sguardo e il saluto
Quale legame si instaura tra il *gentil sguardo* della donna, il suo saluto e il cuore del poeta?

2. La forza dell'amore e i suoi effetti
Quali sono gli effetti dell'amore sull'innamorato?

Guido Cavalcanti

La vita

Guido Cavalcanti nacque a Firenze intorno al 1259 da una delle più antiche e nobili famiglie guelfe di parte bianca, che fu travolta dalla sconfitta di Montaperti. Sei anni dopo, nel 1266, quando Manfredi e i ghibellini furono sconfitti a Benevento, i Cavalcanti rientrarono a Firenze e nel 1267 il padre, Cavalcante, fece sposare Guido con Bice, figlia di Farinata degli Uberti. Guido partecipò con passione alla vita politica del Comune, finchè gli Ordinamenti di Giustizia di Giano della Bella (1293) non esclusero i rappresentanti della vecchia nobiltà dalle cariche pubbliche. In seguito a una rissa con Corso Donati, capo dei Neri, rifiutò ogni tentativo di conciliazione e fu tra coloro che nel 1300 vennero esiliati dal Collegio dei Priori del Comune, di cui faceva parte anche Dante. Nell'esilio di Sarzana contrasse la febbre malarica e, rientrato a Firenze, morì nell'agosto dello stesso anno.

Le opere e i temi

La tradizione trovadorico-siciliana assume nelle liriche di Cavalcanti caratteri problematici ed è segnata da profonde inquietudini. Di lui ci sono pervenuti 36 sonetti, 11 ballate e due canzoni. Intellettuale formatosi negli ambienti universitari bolognesi, dal carattere sdegnoso e solitario, interessato all'analisi conoscitiva e all'acquisizione di raffinati strumenti logici, che trovavano i loro presupposti nell'aristotelismo averroista e nella Scolastica (> A1, p. 37), Cavalcanti maturò una concezione profondamente pessimistica dell'esistenza.

La rappresentazione filosofica dell'amore

La sua concezione dell'amore è basata su una gerarchia di facoltà che ha al vertice l'anima sensitiva, centro unificatore di ogni funzione vitale, forma sostanziale del corpo e specificità dell'individuo, quindi la mente, sede del pensiero e riflesso di una razionalità universale, infine il cuore, luogo della sensibilità, da cui muovono gli spiriti vitali delle facoltà sensoriali specifiche. L'amore è avvertito dal poeta come un'esperienza dell'anima sensitiva, sede della fantasia e del desiderio, che esalta l'identità del soggetto ma, sfuggendo al controllo razionale, minaccia la disgregazione dell'io. Lo strapotere di Amore si contrappone alla fragilità del poeta, incapace di sostenerne la forza tirannica o di elevarsi verso più alte sfere spirituali attraverso la contemplazione mistica (come farà Dante nella *Commedia*, guidato da Beatrice alla visione di Dio).

L'esperienza stilnovista dell'amore e la lode della donna diventano in Cavalcanti fonte di angoscia e turbamento: la donna è dichiarata inconoscibile, l'amore è fonte di inquietudini non controllabili razionalmente o presentimento di morte (> A1 T29, T30).

Le *Rime* di Cavalcanti, complesse e a tratti oscure, espongono per lo più i principi della sua concezione filosofica; non mancano tuttavia componimenti che seguono la maniera cortese, come le pastorelle, in cui l'amore è rappresentato nella sua materialità e naturalità (> A1 T31).

PER LO STUDIO

a. Qual è per Cavalcanti la sede della passione amorosa? L'amore è razionalmente controllabile?

Guido Cavalcanti e la voce dei suoi contemporanei

Il cronista medioevale Dino Compagni definisce Cavalcanti «nobile cavaliere, cortese e ardito, ma sdegnoso e solitario e intento allo studio» (*Cronica,* 1, 21). Suo padre, Cavalcante, è collocato da Dante nell'*Inferno*, nel girone degli eretici (X, vv. 52-72), in quanto epicureo, cioè non credente nell'immortalità dell'anima. L'epicureismo fu una delle maggiori scuole filosofiche dell'età ellenistica e romana. Nel Duecento, rappresentava una dottrina materialistica molto diffusa e considerata eretica dalla Chiesa cattolica. L'eresia consisteva nel credere che l'anima fosse mortale come il corpo, perché costituita da atomi più leggeri di quelli che formano la materia, ma sempre materiali e soggetti ad aggregazione (vita) o disgregazione (morte).

La stessa accusa di epicureismo ricadde su Guido, di formazione radicalmente laica, e ciò fu causa anche della rottura del rapporto di amicizia con Dante che, nella produzione giovanile, è influenzato dalla ricerca intellettuale di Cavalcanti. Il sodalizio tra i due poeti, orgogliosi della propria raffinatezza culturale, nobiltà d'animo e accomunati da un ideale che vedono minacciato dalla logica utilitaristica e mercantile, è espresso nel sonetto dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* (> A1 T54).

Boccaccio racconta di Cavalcanti

I contemporanei di Cavalcanti insistono, oltre che sulle sue capacità intellettuali e artistiche, sul suo carattere sdegnoso e solitario. Nel *Decameron* (1348-1351) di Giovanni Boccaccio è presente una novella che lo vede protagonista, raccontata nella sesta giornata, il cui tema sono le battute brevi e le risposte argute. Cavalcanti, cui va tutta l'ammirazione dello scrittore, vi appare come una figura quasi leggendaria, che incarna uno dei temi centrali del *Decameron*: l'intelligenza che, attraverso il motto pungente e sconcertante, libera un individuo da una situazione sgradevole, conferendogli una superiorità morale e spirituale sugli altri.

La sdegnosa solitudine

L'ambiente descritto nella novella del *Decameron* è quello aristocratico della Firenze del Duecento, con i gentiluomini che si riuniscono nei giorni di festa per sontuosi banchetti e per organizzare cavalcate e tornei. Una di queste brigate, quella di Brunetto Brunelleschi (personaggio storico, esponente della nobiltà fiorentina), aveva fatto di tutto per coinvolgere Cavalcanti, data la sua fama di filosofo, scienziato, poeta, oltre che di gentiluomo dall'eloquio piacevole. Ma Guido aveva declinato l'invito, riconfermando così la sua fama di intellettuale chiuso in una sdegnosa solitudine. Correva anche voce che le sue meditazioni fossero volte principalmente a dimostrare l'inesistenza di Dio.

Guido Cavalcanti seduto su un'arca è motteggiato dalla brigata di Betto Brunelleschi (particolare), 1430 ca. Parigi, Bibliothèque Nationale.

L'aristocrazia intellettuale e spirituale

Un giorno Cavalcanti si imbatté in quella brigata mentre, assorto nei suoi pensieri, passava tra le tombe del Battistero di San Giovanni. I giovani decisero di prendersi gioco di lui e, spronati i cavalli, gli si avvicinarono e gli domandarono che utilità ne avrebbe ricavato se fosse riuscito a dimostrare logicamente che Dio non esiste. Cavalcanti rispose prontamente e in una maniera che li lasciò sconcertati: «Voi potete dire a casa vostra quello che volete». Poi, appoggiata la mano su una delle tombe, con grande agilità, spiccò un salto dall'altra parte e se ne andò. Solo uno della brigata comprese il significato pungente di quelle parole e lo spiegò agli altri: «Siete così ignoranti e rozzi da esser peggio di uomini morti; nel cimitero, siete a casa vostra». I giovani si vergognarono allora della propria frivolezza e compresero che solo la ricerca del sapere e l'amore per la cultura possono dare significato all'esistenza.

PER LO STUDIO

a. Quali caratteristiche della personalità di Cavalcanti emergono dalla voce dei suoi contemporanei?

A1
T 28

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira

Guido Cavalcanti
Chi è questa che vèn, ch'ogn' om la mira

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Questo sonetto di lode alla donna amata è a rime incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e invertite nelle terzine (CDE EDC).

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira,
dical' Amor, ch'i' nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver di lei i' la chiam'ira.

Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
e la beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'avièn canoscenza.

1-4
Chi è questa donna che avanza, che tutti guardano con ammirazione, che fa tremare l'aria intorno con il suo splendore e conduce con sé sentimenti d'amore, così che nessuno può parlare, ma ognuno sospira?

5-8
O Dio, che cosa sembra quando volge lo sguardo, lo dica Amore, perché io non saprei raccontarlo: a me sembra una donna così umile, che ogni altra in confronto a lei mi pare superba.

9-11
Non si potrebbe descrivere il suo piacevole aspetto, perché ogni nobile virtù le si sottomette, e la bellezza stessa la indica come sua dea.

12-14
La nostra mente non fu mai tanto dotata, né entrò in noi tanta grazia, da poterne avere una conoscenza vera, adeguata.

Analisi e interpretazione

Il motivo della lode e la donna-angelo
La prima strofa introduce il motivo della donna-dea che, con la sua improvvisa apparizione e la sua bellezza, fa tremare e sospirare gli uomini.
Nelle due strofe centrali torna il concetto di donna umile, dolce e benevola, alla cui superiorità si inchina ogni nobile virtù. L'ultima strofa colloca la donna in una dimensione di estatica superiorità: il poeta esprime con angoscia l'impossibilità di conoscere l'intima essenza della bellezza femminile e di lodarla adeguatamente.

Il repertorio stilnovista
Il sonetto di Cavalcanti riprende il tema della lode alla donna espresso da Guinizzelli, ma, nel contempo, se ne distacca. La donna è creatura priva di concretezza e irraggiungibile, non più per le sue doti miracolose, ma perché sfugge alla conoscenza da parte dell'uomo.
Il ritratto femminile è delineato con pudore e grazia, secondo il repertorio stilnovista: il passaggio della donna per strada, il silenzio che suscita intorno a lei, la benevolenza (*umiltà*) che da lei emana; manca l'atmosfera serena che troviamo invece nel sonetto di Guinizzelli.

Il motivo dell'inconoscibilità
Nell'ultima strofa la donna è simbolo di una verità che l'intelletto dell'uomo non può comprendere, immagine annunciata in apertura dall'atmosfera di meraviglia e di attonito silenzio. L'impossibilità per il poeta di conoscere appieno la perfezione dell'amata e di descriverne a parole le qualità spirituali si ricollega al motivo dantesco dell'ineffabilità, senza però il risvolto religioso che Dante conferirà alla donna nelle sue liriche.

Lo stile
A livello sintattico-lessicale ritornano le parole rima del sonetto di Guinizzelli (*âre, pare, vertute, salute*). Parole chiave sono *gentil vertute, beltate e salute*; il lessico è piano, mancano i suoni aspri.
L'impossibilità di fare alcun paragone e i limiti conoscitivi della mente di fronte alla divina creatura sono introdotti mediante la forma dell'interrogazione e dell'esclamazione (*Chi è...?*, *O Deo, che sembra...*) e mediante le ripetizioni di frasi negative, seguite da proposizioni subordinate consecutive.

Attività

1. L'ineffabilità della visione
Rintraccia nel sonetto le espressioni che evidenziano l'atteggiamento di incapacità descrittiva e conoscitiva dell'io lirico di fronte alla donna amata.

2. Il tema della lode della donna amata
Parlare
Imposta il confronto tra questa lirica e quella di Guinizzelli (> A1 T26), nelle quali ricorre il tema della lode per la donna amata. Stabilisci i riferimenti testuali e poi esponi oralmente il risultato della tua analisi comparativa (hai a disposizione 10 minuti).

Voi che per li occhi mi passaste ’l core

A1
T 29

Guido Cavalcanti
Voi che per li occhi mi passaste ’l core

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

In questo sonetto l’amore attraverso gli occhi raggiunge il cuore e determina effetti sconvolgenti sul poeta. Le rime sono incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e ripetute nelle terzine (CDE CDE).

Voi che per li occhi mi passaste ’l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l’angosciosa vita mia,
che sospirando la distrugge Amore.

È vèn tagliando di sì gran valore,
che’ deboletti spiriti van via:
riman figura sol en segnoria
e voce alquanta, che parla dolore.

Questa vertù d’amor che m’ha disfatto
da’ vostr’occhi gentil’ presta si mosse:
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto ’l colpo al primo tratto,
che l’anima tremando si riscosse
veggendo morto ’l cor nel lato manco.

1-4
Voi che attraverso gli occhi mi trafiggeste il cuore e risvegliaste la mente che dormiva, guardate la mia vita angosciosa, che mentre trascorre in sospiri (*sospirando*), è distrutta da Amore; *sospirando:* il soggetto è *l’angosciosa vita mia*.

5-8
Egli (Amore) avanza ferendo con tanto vigore, che i miei spiriti vitali indeboliti fuggono via: resta solo l’aspetto esterno (*figura*: il corpo) in potere (di Amore) e poca (*alquanta*) voce, che esprime dolore.
6. deboletti spiriti: secondo la scienza medioevale gli spiriti erano entità che presidiavano alle funzioni vitali dell’organismo. In Cavalcanti gli spiriti sono le sostanze incorporee che determinano le sensazioni amorose, trasmettendo gli impulsi alle più profonde fibre dell’io: essi trasformano l’uomo offrendogli una rigenerata visione del mondo ma, nel contempo, sfuggono al processo di razionalizzazione.
8. parla dolore: costruzione transitiva del verbo *parlare*.

9-11
Questa potenza (*vertù*) d’amore che mi ha distrutto provenne rapida dai vostri occhi nobili: mi lanciò una freccia nel fianco.

12-14
Il colpo giunse così preciso al primo lancio, che l’anima tremando si risvegliò nel vedere il cuore ferito a morte nel lato sinistro (*nel lato manco*).

Analisi e interpretazione

L’“assalto d’amore”
Il sonetto presenta la stessa situazione in momenti temporali diversi, così da esprimere il carattere universale delle pene d’amore e il destino ineluttabile di sconfitta che aspetta l’innamorato. L’io lirico invita la donna a contemplare l’effetto sconvolgente prodotto dalla potenza del suo sguardo: Amore, arciere infallibile, gli ha ferito a morte il cuore; l’anima destatasi al colpo si sgomenta e trema vedendo il cuore trafitto; il poeta ridotto a simulacro umano è privato di ogni capacità di reazione morale e intellettuale; di lui resta solo una pura voce di dolore.

I conflitti della passione d’amore
I soggetti della poesia sono il *core*, la *mente* e l’*anima*, cui corrispondono gli *occhi*, gli *spiriti* e i *sospiri*. La rappresentazione dell’innamoramento, gli effetti di lacerazione interiore da esso prodotti, creano una vicenda psicologica di grande impatto emotivo sul lettore:
- Amore penetra attraverso gli occhi della donna e trafigge il cuore;
- la freccia d’amore risveglia il centro della vita affettiva che, però, si trasforma in *angosciosa vita*;
- all’anima non resta che registrare l’annientamento fisico e morale.

La leggerezza dello stile
L’atmosfera drammatica è resa dal poeta in uno stile che lo scrittore Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane* sostiene essere un vero e proprio modello di leggerezza: la leggerezza è «qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta, indipendentemente dalle dottrine del filosofo che il poeta dichiara di voler seguire. [...] Un tema niente affatto leggero come la sofferenza d’amore, viene dissolto da Cavalcanti in entità impalpabili che si spostano tra anima sensitiva e anima intellettiva, tra cuore e mente, tra occhi e voce».

Attività

1. La funzione dello sguardo
Quale funzione assume lo sguardo?
2. La passione d’amore
Con quali caratteristiche si manifesta la passione d’amore, quali conseguenze determina nell’animo dell’io lirico?
3. Lo stile
Spiega le caratteristiche dello stile, soffermandoti sui termini che rinviano al concetto di guerra e sul ruolo che svolge la figura retorica della personificazione.

A1
T 30

Guido Cavalcanti
Perch'i' no spero di tornar giammai

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Perch'i' no spero di tornar giammai

Secondo alcuni, questa lirica, espressione della maturità artistica e spirituale di Cavalcanti, è stata scritta nel 1300 a Sarzana (La Spezia), dove il poeta si trovava in esilio e da dove, ammalatosi gravemente, ritornò a Firenze, per morirvi poco dopo. Altri, invece, ritengono che sia stata scritta in Francia, forse a Tolosa, durante uno dei viaggi del poeta, che, ammalatosi gravemente, dovette interrompere un pellegrinaggio verso Santiago di Compostela, in Galizia.

Sotto il profilo metrico è una ballata mezzana, con strofe formate da 10 versi ciascuna (cinque endecasillabi e cinque settenari), strutturati con una fronte di quattro endecasillabi (AB AB) e una sirma mista di endecasillabi e settenari (Bccddx; la maiuscola indica gli endecasillabi e le minuscole indicano i settenari). La ripresa, insolitamente ampia, ha lo schema uguale a quello della sirma, con il primo verso irrelato, cioè estraneo al sistema delle rime del componimento. L'ultimo verso di ogni strofa rima in *-ore*, come l'ultimo verso della ripresa.

Perch'i' no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana,
va tu, leggera e piana,
dritt'a la donna mia,
che per sua cortesia
ti farà molto onore.

Tu porterai novelle di sospiri,
piene di dogli' e di molta paura;
ma guarda che persona non ti miri
che sia nemica di gentil natura:
ché certo per la mia disaventura
tu saresti contesa,
tanto da lei ripresa,
che mi sarebbe angoscia;
dopo la morte, poscia,
pianto e novel dolore.

Tu senti, ballatetta, che la morte
mi stringe sì, che vita m'abbandona;
e senti come 'l cor si sbatte forte
per quel che ciascun spirito ragiona.
Tanto è distrutta già la mia persona,
ch'i' non posso soffrire:
se tu mi vuoi servire
mena l'anima teco,
(molto di ciò ti preco)
quando uscirà del core.

1-6
Poiché io non spero di poter mai più ritornare in Toscana, o mia piccola ballata (*ballatetta* è un affettuoso diminutivo), va' tu veloce e discreta (*leggera e piana*), direttamente alla mia donna, che ti farà degna accoglienza (*molto onore*) grazie alla sua gentilezza.

7-16
Tu porterai notizie dei miei sospiri, piene di dolore (*dogli'*) e di grandi timori; ma bada che non ti veda (*miri*) nessuno che sia nemico del cuore nobile, perché certamente, per la mia disgrazia (*disaventura*), tu saresti contrastata (*contesa*) e tanto rimproverata (*ripresa*) da questa persona (*lei*), che ciò sarebbe per me motivo di angoscia; e poi (*poscia*), dopo la mia morte, ancora di pianto e di rinnovato dolore.

17-26
Tu senti, mia piccola ballata, che la morte mi incalza (*mi stringe*) a tal punto che la vita mi abbandona; e senti come violentemente si agita (*si sbatte*) il cuore per ciò a cui è rivolto ogni mio spirito vitale. La mia integrità di persona è ormai tanto distrutta che io non posso sopportare oltre (*soffrire*): se tu mi vuoi aiutare (*servire*) porta la mia anima con te – e di questo ti prego con insistenza – quando uscirà dal cuore.

20. ciascun spirito: si allude alla teoria filosofica, di derivazione averroista, degli "spiritelli" che nel cuore umano presiederebbero agli istinti e ai sentimenti; in Cavalcanti diventano la personificazione dei sentimenti e delle funzioni vitali (> A1 T29).

Deh, ballatetta mia, a la tu' amistate
quest'anima che trema raccomando:
menala teco, nella sua pietate,
a quella bella donna a cu' ti mando.
Deh, ballatetta, dille sospirando,
quando le se' presente:
«Questa vostra servente
vien per istar con voi,
partita da colui
che fu servo d'Amore».

Tu, voce sbigottita e deboletta
ch'esci piangendo de lo cor dolente,
coll'anima e con questa ballatetta
va' ragionando della strutta mente.
Voi troverete una donna piacente,
di sì dolce intelletto
che vi sarà diletto
starle davanti ognora.
Anim', e tu l'adora
sempre, nel su' valore.

27-36
Oh, mia piccola ballata, affido alla tua amicizia (*amistate*) quest'anima che trema: portala con te con il suo dolore (*nella sua pietate*) presso quella bella donna dalla quale ti mando. Oh, mia piccola ballata, dille sospirando, quando sarai davanti a lei: «Questa vostra serva fedele viene per restare con voi, allontanandosi (*partita*: separatasi) da colui (il poeta) che fu servo d'Amore».

37-46
Tu, voce angosciata e fioca che esci piangendo dal mio cuore sofferente, riferisci (alla mia donna) insieme all'anima (v. 45) e insieme a questa cara ballata della mia personalità distrutta (*strutta mente*). *Voi* (si riferisce alla voce del poeta, all'anima, alla ballatetta) troverete una donna bella, tanto gentile (*di sì dolce intelletto*: letteralmente, di tanta comprensione intellettuale e affettiva) che sarà per voi una gioia stare sempre in sua compagnia. Anche tu, anima, adorala sempre, per le sue virtù spirituali (*valore*).

Analisi e interpretazione

Lontananza e malinconia
Al di là dei motivi autobiografici, il poeta esprime nella lirica una riflessione universale: sentendo vicina la morte, invia alla sua donna, tramite la ballata, un ultimo messaggio, nella speranza di continuare a vivere nel ricordo e nell'amore di lei.
Il rimpianto per la lontananza, la malinconia dell'amore, la gentilezza che alberga nell'animo della donna, l'onore sono temi tipici del mondo provenzale e siciliano, ma innovati dalla forza drammatica e conflittuale propria di Cavalcanti: l'amore è avvertito dal poeta come esperienza psicologica complessa, fatta di malinconia e desiderio, rimpianto e attesa, sogno e tremore, distruzione e morte.

I motivi dello Stilnovo e l'angoscia dell'io
La lirica è considerata una delle più belle di Cavalcanti e di tutta la poesia stilnovista. La cortesia e il legame tra amore e gentilezza rispecchiano gli ideali di un'epoca che rimpiange la nobiltà delle corti feudali, irrevocabilmente superate dall'avvento della società borghese e mercantile, e perciò idealizzate; nel contempo testimoniano un'idea di letteratura tipica dello Stilnovo (la lode della donna, il «servizio d'amore»).
L'esperienza d'amore, inoltre, oltre a essere espressione della nobiltà interiore, testimonia soprattutto la fragilità del poeta, devastato dall'angoscia: la sua flebile voce dialoga con l'anima e con la ballata a proposito della propria dolorosa condizione.

Lo stile dolce e sfumato
Lo stile colloquiale è sottolineato dall'apostrofe, dai pronomi di seconda persona (il poeta si rivolge alla ballata come se fosse una persona: *va tu, leggera e piana*), dalle anafore (*Deh, ballatetta...* *Deh, ballatetta...*). Le strutture sintattiche sono semplici e la forma metrica musicale, secondo la maniera stilnovista. L'ultimo verso di ogni strofa, che rima in *-ore*, presenta nella catena delle parole i due motivi tematici del testo (*onore, dolore, core, Amore, valore*), sottolineandone il tono dolente ma dolce.

Attività

1. Le raccomandazioni del poeta
Individua e precisa quali raccomandazioni il poeta rivolge in ciascuna strofa alla propria ballata.

2. I nuclei tematici
Quale condizione psicologica determina nell'io lirico la lontananza dell'amata? Quali sono le caratteristiche della donna, e quale l'atteggiamento del poeta?

3. Le scelte stilistiche
Quali scelte stilistiche creano un clima semplice e confidenziale?

A1
T 31

In un boschetto trova' pasturella

Guido Cavalcanti
In un boschetto trova' pasturella

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Il sottogenere della pastorella, di origine provenzale, fa parte delle ballate. Quella che segue è una ballata minore, formata da quattro strofe di sei versi endecasillabi (sestine) e da una ripresa (vv. 1-2). La lirica presenta questo schema: ogni stanza è composta da una fronte di due piedi uguali, AB AB e di una sirma con rima al mezzo B (b) X, identica alla ripresa; l'ultimo verso di ogni strofa rima con il secondo verso della ripresa, in *-ére*.

In un boschetto trova' pasturella
più che la stella – bella, al mi' parere.

Cavelli avea biondetti e ricciutelli,
e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;
con sua verghetta pasturav' agnelli;
[di] scalza, di rugiada era bagnata;
cantava come fosse 'namorata:
er' adornata – di tutto piacere.

D'amor la saluta' imantenente
e domandai s'avesse compagnia;
ed ella mi rispose dolzemente
che sola sola per lo bosco gia,
e disse: «Sacci, quando l'augel pia,
allor disïa – 'l me' cor drudo avere».

Po' che mi disse di sua condizione
e per lo bosco augelli audìo cantare,
fra me stesso diss' i': «Or è stagione
di questa pasturella gio' pigliare».
Merzé le chiesi sol che di basciare
ed abracciar, – se le fosse 'n volere.

Per man mi prese, d'amorosa voglia,
e disse che donato m'avea 'l core;
menòmmi sott'una freschetta foglia,
là dov' i' vidi fior' d'ogni colore;
e tanto vi sentìo gioia e dolzore,
che 'l die d'amore – mi parea vedere.

1-2
In un boschetto io incontrai una pastorella più bella che le stelle, secondo la mia impressione.

3-8
Aveva i capelli (*Cavelli*) biondi e ricci, e gli occhi pieni di amore, il colorito del volto (*cera*) roseo; portava al pascolo gli agnelli con il suo bastone; era scalza e bagnata di rugiada; cantava come [se] fosse innamorata: era adorna di ogni sorta di bellezze.

9-14
La salutai immediatamente con parole d'amore e le chiesi se avesse compagnia; ella mi rispose dolcemente che andava (*gia*) sola sola per il bosco, e aggiunse: «Sappi (*Sacci*) che quando l'uccello cinguetta (*pia*), allora il mio cuore desidera avere un innamorato (*drudo*)».

15-20
Dopo che mi disse della sua condizione (che era sola, senza compagnia) e poiché sentivo (*audìo*) cantare gli uccelli nel bosco, io mi dissi: «Ora è tempo di godere (prendere piacere: *gio' pigliare*) di questa pastorella». Le chiesi il favore (*Merzé*) nient'altro che di baciarla e abbracciarla, se desiderava concedermelo.

21-26
Mi prese per mano, piena di desiderio amoroso (*d'amorosa voglia*), e disse che mi aveva donato il cuore; mi portò (*menòmmi*) sotto le foglie ombrose, dove io vidi fiori di ogni colore; e vi sentii a tal punto (*tanto*) piacere (*gioia*) e dolcezza (*dolzore*), che mi pareva di vedere il dio dell'amore.

Analisi e interpretazione

L'avventura d'amore
La pastorella, uno dei generi della poesia provenzale, è un componimento che narra l'incontro tra un cavaliere (o il poeta stesso) e una fanciulla di campagna (di solito una pastorella), sullo sfondo di una natura festosa e primaverile. L'uomo le rivolge complimenti e proposte amorose, che generalmente la fanciulla rifiuta, data la diversità di classe sociale, ma talvolta è disponibile e accetta. È il caso di questa lirica, che, lontana dai toni drammatici consueti di Cavalcanti, presenta una figura femminile loquace e canterina, ben diversa dalle donne silenziose o assorte dello Stilnovo; infatti, l'avventura amorosa ha un esito felice (il poeta la prega di farsi baciare e la fanciulla, piena d'amorosa voglia, lo conduce sotto un fresco fogliame).

Il genere della pastorella
Rispetto alle convenzioni del sottogenere delle pastorelle, questa ballata presenta immagini aggraziate e piacevoli, tanto che molti critici hanno parlato di nitida freschezza che anticipa la poesia trecentesca di Sacchetti. Il critico Petronio ha invece definito queste immagini manieristiche ed eccessivamente ricercate.

Lo stile
Lo stile, lineare e privo di ornamenti retorici, valorizza il tono gioioso del componimento. I diminutivi sottolineano l'eleganza del quadretto, la simpatia con cui il poeta guarda la fanciulla e l'affettuosità del discorso. Le rime al mezzo in ogni strofa evocano delicatamente ulteriori significati come bellezza, gioia, dolcezza, desiderio d'amore (*pasturella / stella; 'namorata / adornata; pia / disia; basciare / abracciar; dolzore / amore*).

Attività

1. L'incontro
Racconta l'incontro tra i due personaggi della lirica, precisandone la condizione sociale, i gesti, le parole, le azioni.

2. La figura femminile
Quali sono i tratti fisici della figura femminile? A che cosa è paragonata la sua bellezza?

3. L'io lirico
Quale immagine l'io lirico fornisce di sé? Come vive l'incontro d'amore?

4. Lo stile
Quali sono le scelte stilistiche del componimento?

5.Poeti a confronto
Parlare
Imposta il confronto tematico e stilistico tra questa pastorella e il contrasto *Rosa fresca aulentissima* (> A1 T22) di Cielo d'Alcamo. Seleziona gli elementi utili per mettere in evidenza analogie e differenze; poi preparati a esporre in 10-15 minuti il risultato della tua analisi.

Due amanti in un bosco, dal Manoscritto *Manesse*, 1300 ca. Heidelberg, Biblioteca dell'Università.

A1
⇨ T 32

La lirica comico-realistica: area toscana

La parodia dello Stilnovo e lo stile "basso"

Tra la fine Duecento e l'inizio del Trecento si diffuse in Toscana (tra Siena, San Gimignano, Lucca, Arezzo e Firenze), a opera di autori colti, una poesia comica, giocosa e realistica che rovesciava i modi intellettualistici dello Stilnovo in cui la realtà era sempre sublimata. L'intento di questi poeti era prendersi gioco delle concezioni espresse in stile alto dai grandi lirici del Duecento, riportandole alla realtà quotidiana, anche nelle sue manifestazioni più degradate: alle "madonne" angelicate venivano contrapposte donne bisbetiche e maliziose, di facili costumi; all'amore spirituale i piaceri sessuali; alla sofferenza d'amore, vissuta nel cuore dagli stilnovisti, la sofferenza del corpo respinto; l'innamoramento, ancorché benedetto, era sfuggito da questi poeti come una maledizione. Al contenuto comico e burlesco essi coniugavano lo stile basso, ovvero l'uso di un linguaggio vicino al parlato, che non disdegnava i termini osceni.

La forma metrica dominante nella lirica comico-realistica è il sonetto. I componimenti sono animati dal gusto della caricatura, della provocazione, dello scambio di invettive personali; il tono aggressivo, talora da scherzo letterario, raggiunge effetti parodistici.

Giocolieri, XII secolo. Digione, Bibliothèque Municipale.

Le voci poetiche

All'interno del filone realistico-borghese si collocano personalità molto diverse.

Rustico Filippi e Cecco Angiolieri

L'iniziatore del movimento è stato il fiorentino Rustico Filippi, autore di sonetti sia in stile aulico che in stile comico. Le sue rime, venate anche da motivi misogini, cioè da disprezzo per le donne, gli valsero il soprannome di "barbuto".

Cecco Angiolieri, poeta dotato di raffinate conoscenze letterarie e di notevole abilità metrica, ha cantato la passione per le donne, il gioco e il vino, lamentato il bisogno del denaro e inveito contro l'avarizia dei padri. Il risultato è una provocatoria contrapposizione ai valori cristiani dominanti dell'epoca.

Folgòre da San Gimignano

Un ruolo particolare ha avuto, tra questi poeti, Iacopo di Michele (1270-1330), soprannominato Folgòre da San Gimignano, che ha esaltato gli aspetti materiali e i piaceri della vita terrena, senza intenti comico-satirici e con una lingua raffinata, lontana dalla volgarità plebea di Angiolieri. Nei sonetti dedicati ai mesi e alle stagioni dell'anno, Folgòre ha rappresentato, sul modello del *plazer* provenzale, paesaggi, scene di vita cortese e svaghi di nobili brigate. Esponente della ricca borghesia comunale, egli lamentava la decadenza degli ideali cavallereschi ai quali era stato educato, il declino dei valori di prodigalità e generosità, soppiantati dal materialismo e dall'avidità dei ceti borghesi. La sua concezione idealizzata del mondo cortese-feudale, visto come un'età generosa, lo portava a denigrare i borghesi, a suo avviso incapaci di vivere "nobilmente". Questo tema ritorna nella *Commedia* di Dante. Dante ha parole di dura condanna verso la nuova borghesia fiorentina corrotta e avida di guadagni e rimpiange l'antica Firenze della nobiltà cortese (*La gente nuova e i sùbiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata, / Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni*; *Inferno*, XVI, vv. 73-75). Anche Boccaccio ambienta diverse novelle, in particolare quelle della decima giornata, nel mondo cortese-cavalleresco, mettendone in risalto il vigore morale, la liberalità e la magnificenza.

Tenzone comico-realistica e letterarietà

Il genere comico-realistico fu talvolta adottato anche da alcuni poeti stilnovisti, come Guinizzelli e Cavalcanti. Lo stesso Dante nelle sue *Rime*, accanto ai sonetti che risentono dell'atmosfera raffinata dello stilnovismo, scrisse poesie in uno stile spregiudicato, da intendersi, però, come finzioni letterarie o esercizi di stile: per esempio nella tenzone con Forese Donati, «il tono villano e canagliesco delle botte e delle risposte è da riportare in parte alle consuetudini di una maniera letteraria, quella dei cosiddetti rimatori borghesi toscani, la quale... quasi imponeva una siffatta spregiudicatezza e violenza tutta verbale» (Marchese/Grillini, 1986).

PER LO STUDIO

a. Quali motivi tematici e quali scelte di stile caratterizzano la poesia comico-realistica?
b. In quale area geografico-culturale si diffuse?

Rustico Filippi

La vita

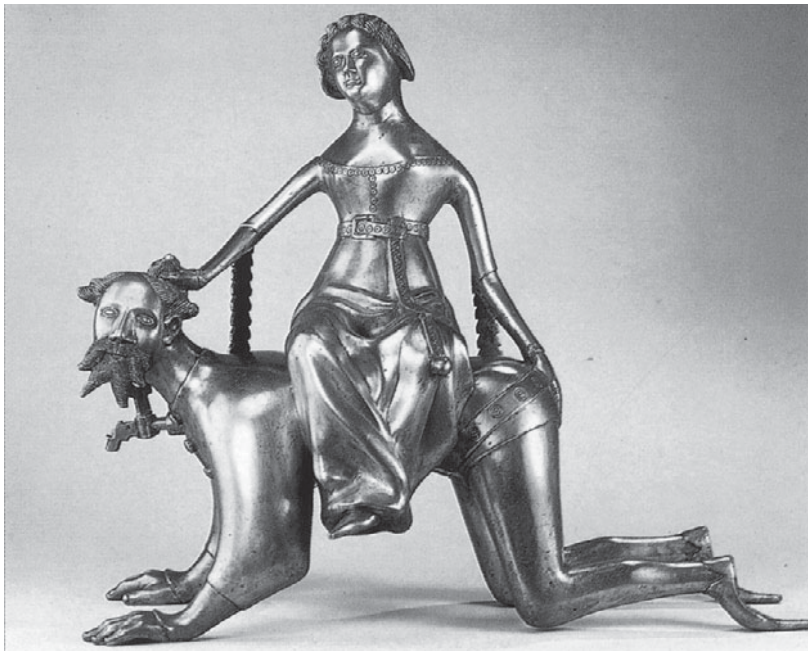
Poche sono le notizie biografiche pervenuteci su Rustico Filippi. Nato a Firenze intorno al 1230 da famiglia borghese, fu ghibellino e raggiunse una considerevole fama tra i contemporanei. In una citazione dell'epoca è chiamato *Rusticus barbutus.* Morì probabilmente negli ultimi anni del Duecento.

Le opere e i temi

Di Rustico Filippi restano 29 sonetti "cortesi" in stile alto (alla maniera dei siculo-toscani) e altrettanti sonetti in stile comico-realistico; di questi ultimi, alcuni sono di contenuto erotico, venato da una sottile ironia, altri di argomento politico, caratterizzati da parole dialettali e toni da invettiva. Le caricature ammiccanti dei suoi sonetti comici sono diventate proverbiali; si va dal sensuale e animalesco ser Peppo al puzzolente Lotario, all'ingenuo marito Aldobrandino, messo a tacere da un'astuta moglie infedele (> A1 T32).

PER LO STUDIO

a. Quali caratteristiche stilistiche presentano i sonetti di Rustico Filippi?



L'amore trionfa sulla ragione: il filosofo Aristotele cavalcato dalla cortigiana Fillide, 1400 ca. New York, Metropolitan Museum.

A1
T 32

Oi dolce mio marito Aldobrandino

Rustico Filippi
Oi dolce mio marito Aldobrandino

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Lo schema metrico del sonetto è a rime alternate secondo lo schema ABAB, ABAB, CDC, DCD.

Oi dolce mio marito Aldobrandino,
rimanda ormai il farso suo a Pilletto,
ch'egli è tanto cortese fante e fino,
che creder non déi ciò che te n'è detto.

E non star tra la gente a capo chino,
ché non se' bozza, e fòtine disdetto;
ma, sì come amorevole vicino,
co•noi venne a dormir nel nostro letto.

Rimanda il farso ormai, più no il tenere,
ché mai non ci verà oltre tua voglia,
poi che n'ha conosciuto il tuo volere.

Nel nostro letto già mai non si spoglia.
Tu non dovéi gridare, anzi tacere:
ch'a me non fece cosa ond'io mi doglia.

1-4
O dolce marito Aldobrandino restituisci a Pilletto il suo farsetto (un giacchetto che poteva essere con o senza maniche) perché è un giovane tanto educato e gentile, che non devi credere alle maldicenze che ti dicono di lui.

5-8
E non stare vergognoso tra la gente, perché non sei cornuto, e io te lo smentisco; ma come un affettuoso vicino di casa, Pilletto venne a dormire nel nostro letto.
8. co•noi: il punto in alto serve a staccare le parole che il manoscritto ha unito.

9-11
Rimanda pure il farsetto, non tenerlo più, dal momento che egli non verrà più se tu non vuoi, poiché ha capito qual è la tua volontà.

12-14
Non si spoglierà mai più nel nostro letto.
Tu non dovevi gridare, ma tacere, perché non mi fece cosa che mi dispiacesse.

Analisi e interpretazione

La donna infedele
A parlare in prima persona con tanta dolcezza è la moglie arguta e piena di malizia di Aldobrandino, la quale cerca di convincerlo che il farsetto del suo giovane amante, Pilletto, non è prova di un tradimento.

La comicità
L'ambiguità costante tra il significato letterale delle parole e il loro valore allusivo crea la situazione comica: il giovane Pilletto è in rima con il *letto* dove si è consumato l'adulterio; Pilletto è *cortese* e *fino*, non le ha mancato di rispetto, vale a dire è stato un eccellente amante.

La duplicità del registro linguistico
Il sonetto è costruito sul gioco stilistico dell'accostamento tra i termini di tono elevato, come gli aggettivi *cortese* e *fino* (*la fin'amor* dei provenzali contrapposta a *la fals'amor*, cioè al piacere sessuale), con altri, che rinviano all'area semantica della quotidianità, come *farso* e *letto*.

Attività

1. La tematica
Qual è il tema della lirica?

2. I risvolti comici
In che cosa consistono i risvolti comici?

Cecco Angiolieri

La vita

Cecco Angiolieri nacque a Siena intorno al 1260 da una famiglia guelfa di banchieri (iscritta all'Arte del cambio). Le poche notizie biografiche che si hanno di lui dicono che partecipò alla vita politica e militare del Comune senese: nel 1281, durante l'assedio di Turri Maremma, fu multato per infrazione alla disciplina del campo militare; nel 1288 combatté a cavallo contro Arezzo; nel 1296 fu bandito da Siena e si recò, fra l'altro, a Roma. Probabilmente morì nel 1312, anno in cui i figli rifiutarono di accettare la sua eredità gravata da debiti.

Le opere e i temi

Della produzione di Cecco Angiolieri rimangono 112 sonetti: alcuni si inseriscono nella tradizione toscana di Guittone d'Arezzo, altri nel filone comico-realistico, di cui Angiolieri è stato il maggior esponente. Il suo repertorio tematico, segnato dal gusto per l'iperbole e per lo sberleffo (> A1 T33), si rifà a una tradizione antiascetica, e in particolare alla poesia medioevale goliardica dei *Carmina Burana* (> A1 T7). Come i *Carmina*, i suoi sonetti esaltano il denaro, i piaceri della carne, le osterie e il gioco dei dadi (> A1 T34). Particolare rilevanza hanno i sonetti dedicati a una donna chiamata Becchina, una popolana volgare e petulante, indifferente e ostile, una sorta di anti-Beatrice (la donna-angelo celebrata da Dante), che respinge l'amante-poeta con crude e sarcastiche battute, esemplare sovvertimento della concezione amorosa cortese-stilnovista.

I temi vivaci e realistici sono espressi con uno stile vario e mosso caratterizzato da rime dure e consonanti forti, a testimonianza delle raffinate conoscenze letterarie del poeta, educato alla scuola delle *artes dictandi* (letteralmente, "arti del comporre", i manuali di stile in lingua latina che venivano utilizzati nelle università medioevali; il più noto fu quello di Buoncompagno da Signa) e della sua abilità di verseggiatore. Il suo marcato tono antistilnovistico è diretto in primo luogo contro Dante (> A1 T35).

PER LO STUDIO

a. In quale filone poetico possono essere inseriti i sonetti di Cecco Angiolieri? E a quali fonti classiche si rifanno?

Scena di osteria con giocatori di dadi e amanti, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale.

A1
T 33

S'i' fosse fuoco, arderei 'l mondo

Cecco Angiolieri
S'i' fosse fuoco, arderei 'l mondo

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

In questa lirica il poeta immagina di potersi trasformare in fuoco, vento, acqua e morte, per distruggere tutto intorno a sé. Il linguaggio di protesta nei confronti del mondo e di ribellione alla morale comune è reso espressivo dal gusto per l'iperbole.

Lo schema metrico del sonetto è a rime incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e alternate nelle terzine (CDC DCD).

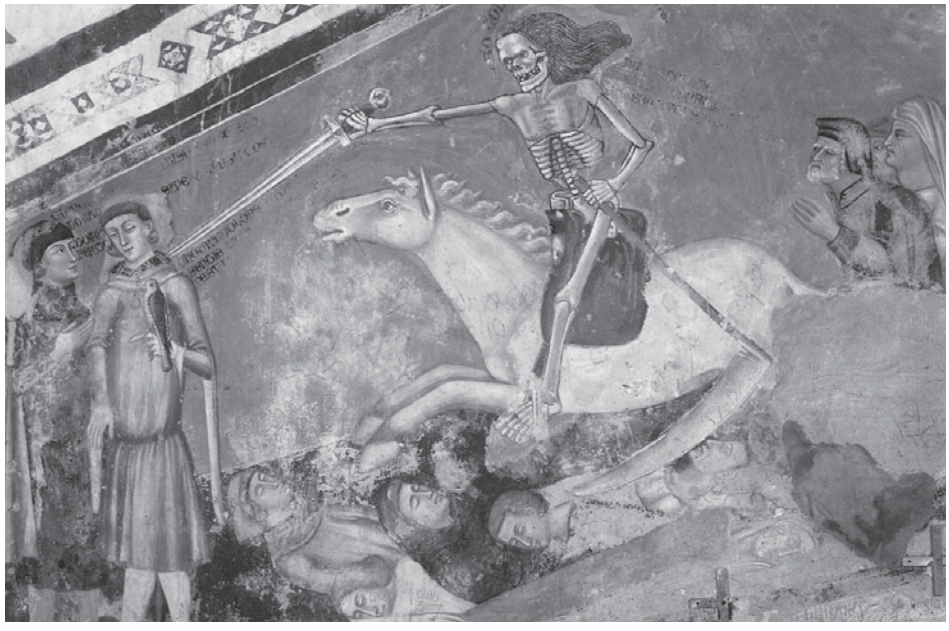
S'i' fosse fuoco, arderei 'l mondo;
s'i' fosse vento, lo tempestarei;
s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;
s'i' fosse Dio, mandereil' en profondo;

s'i' fosse papa, allor serei giocondo,
ché tutti cristïani imbrigarei;
s'i' fosse 'mperator, ben lo farei:
a tutti tagliarei lo capo a tondo.

S'i' fosse morte, andarei a mi' padre;
s'i' fosse vita, non starei con lui:
similemente faria da mi' madre.

S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
le zoppe e vecchie lasserei altrui.

1. S'i' fosse... mondo: se io fossi il fuoco brucerei il mondo.
2. lo tempestarei: lo sconvolgerei con le tempeste.
3. l'annegherei: lo inonderei.
4. mandereil' en profondo: lo farei sprofondare.
5. serei giocondo: sarei contento.
6. imbrigarei: metterei nelle brighe, cioè nei pasticci.
8. a tutti... a tondo: taglierei la testa a tutti menando la spada a tondo, tutt'intorno.
12. com' i' sono e fui: la natura del poeta è così com'è.
13. torrei: terrei.
14. altrui: agli altri.



La morte a cavallo, XIV secolo. Subiaco, Monastero benedettino.

Analisi e interpretazione

Le fantasie impossibili
I desideri paradossali e le ipotesi sbalorditive costruiscono il tema del sogno, il mondo dei "se" e dei "vorrei". Lo scopo del poeta è di sorprendere con i suoi smisurati desideri di violenza e di morte, di stuzzicare la curiosità e, infine, con l'ingegnosa battuta finale, il sorriso del destinatario (il pubblico borghese medioevale). Il componimento rivela un'abile costruzione tematico-espressiva basata sulla simmetria.

Versi	Nucleo tematico	Simmetrie
1-4	Morte e dissacrazione della natura.	Il poeta per distruggere il mondo intero vorrebbe identificarsi con le forze naturali (fuoco, aria, acqua, terra) e addirittura con Dio.
5-8	Ingiuria, morte e dissacrazione dell'autorità.	Per potersi vendicare del mondo vorrebbe identificarsi con le due supreme autorità terrene del suo tempo: il papa e l'imperatore appaiono violenti come gli elementi della natura.
9-11	Ingiuria, morte e dissacrazione della famiglia.	Dichiara il proprio odio nei confronti del padre e della madre.
12-14	Battuta scherzosa sulla vita e il piacere.	Si augura di riservare a sé le donne giovani e belle e di lasciare, per dispetto, agli altri le vecchie e le brutte.

Tra poesia goliardica e parodia
Dopo la violenta invettiva contro tutto e tutti delle prime tre strofe, si registra un mutamento di tono nello scherzo finale, che indulge sul carattere sensuale e gaudente del piacere d'amore e sottolinea così la comicità del sonetto. Il procedimento parodistico, giocato sulle simmetrie, riprende motivi tipici dell'immaginario medioevale (acqua-fuoco-vento, morte-vita), tira in ballo le due massime e contrapposte autorità del tempo (papa-imperatore) e non rinuncia a un accenno beffardo a Dio.

La struttura ricorda quella dei *plazer* provenzali, ma ne ribalta i contenuti: anziché cose piacevoli, elenca una serie di maledizioni e ingiurie.

Le figure retoriche e la sintassi
La calibrata costruzione del sonetto e le numerose simmetrie espressive indicano il carattere colto e la perizia tecnica della produzione di Cecco Angiolieri.
Le iperboli, cioè le espressioni volutamente esagerate, sono scandite simmetricamente dall'anafora (nove ripetizioni, all'inizio dei versi) e dalla successione dei condizionali, che esprimono un modello trasgressivo di vita.
L'antitesi dei versi 9-10 ripete, in forma diversa, lo stesso concetto; l'effetto comunicativo è di mettere in risalto il più malvagio dei desideri, che sovverte il più sacro dei vincoli umani: quello con i genitori.
I toni esagerati si attenuano nella scherzosa battuta finale: il passaggio dal congiuntivo ipotetico (*S'i' fosse*) all'indicativo (*com'i' sono e fui*) segna il percorso dalla fantasia alla realtà, dai desideri impossibili ad altri più realizzabili.

Figura retorica dell'anafora (distribuita in modo decrescente)	Simmetrie espressive e periodo ipotetico
Versi 1-4: è presente quattro volte.	La costruzione sintattica è il periodo ipotetico dell'irrealtà. Versi 1-4: vi è un periodo ipotetico per ogni verso, di cui la prima metà corrisponde alla protasi (indica il presupposto del compimento dell'azione, *S'i' fosse fuoco*) e la seconda metà all'apodosi (indica la conseguenza del compimento dell'azione, *arderei 'l mondo*).
Versi 5-8: è presente due volte, in forma alternata.	Versi 5-8: vi è un periodo ipotetico ogni due versi, di cui la prima metà corrisponde alla protasi, invece l'apodosi è ampliata da due incidentali (*allor serei giocondo... ben lo farei*).
Versi 9-11: è presente due volte in due versi successivi, rafforzata dall'antitesi vita-morte.	Versi 9-11: riprende la costruzione dei versi iniziali.
Versi 12-14: è presente una sola volta.	Versi 12-14: riprende la tecnica dell'incidentale collocata tra protasi e apodosi come nei versi 5-8 (*com'i' sono e fui*).

Attività

1. La protesta
Quale immagine il poeta intende dare di se stesso attraverso la protesta?

2. Le fantasie di distruzione
Chi o che cosa è fatto oggetto, attraverso l'introduzione paradossale del *S'i' fosse*, delle fantasie distruttive dell'autore?

3. I desideri realizzabili
Nei confronti di che cosa risulta dissacrante la battuta finale, che allenta la tensione polemica delle strofe precedenti?

A1
T 34

Tre cose solamente m'ènno in grado

Cecco Angiolieri
Tre cose solamente m'ènno in grado

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Presentiamo un altro sonetto di Cecco Angiolieri dal tono provocatorio e trasgressivo. Lo schema metrico è a rime incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e alternate nelle terzine (CDC DCD).

Tre cose solamente m'ènno in grado,
le quali posso non ben ben fornire,
cioè la donna, la taverna e 'l dado:
queste mi fanno 'l cuor lieto sentire.

Ma sì•mme le convene usar di rado,
ché la mie borsa mi mett' al mentire;
e quando mi sovien, tutto mi sbrado,
ch'i' perdo per moneta 'l mie disire.

E dico: "Dato li sia d'una lancia!",
ciò a mi' padre, che mmi tien sì magro,
che tornare' senza logro di Francia.

Ché fora a tôrli un dinaro più agro,
la man di Pasqua che•ssi dà la mancia,
che far pigliar la gru ad un bozzagro.

1. m'ènno in grado: mi sono gradite, mi piacciono.
2. le quali... fornire: che non posso ottenere come vorrei, cioè delle quali non posso soddisfarmi.
5. Ma sì'... di rado: ma pure sono costretto a permettermele raramente.
6. ché... mentire: perché la mia borsa (che contiene pochi soldi) me lo impedisce.
7. quando... mi sbrado: quando ci penso (*mi sovien*) mi metto a imprecare con tutto me stesso.
8. ch'i'... disire: perché, a causa della mancanza di soldi, devo rinunciare al mio desiderio.
9. Dato... lancia: possa essere colpito da una lancia!
10-11. ciò a mi' padre... Francia: (*dico*) ciò pensando a mio padre, che mi tiene così in miseria (*magro*) che potrei ritornare dalla Francia senza (ulteriore) dimagrimento (*logro*).
12-14. Ché... bozzagro: perché prendergli (*tôrli*) un soldo (*un dinaro*) la mattina di una festa religiosa (Pasqua, in senso generico), quando si dà la mancia, sarebbe (*fora*) più difficile (*agro*) che far catturare la gru da una poiana (rapace notoriamente impacciato e lento).

Analisi e interpretazione

Programma di vita

Il sonetto è una sorta di "manifesto" della poetica di Cecco Angiolieri. Gli elementi chiave sono:

- l'amore sensuale per le donne, la passione per il vino e il gioco d'azzardo;
- l'angustia per la povertà, che limita i piaceri della vita e ostacola la realizzazione dei desideri;
- l'imprecazione contro l'avarizia del padre, al quale il poeta non riesce a spillare un soldo.

Dissacrazione goliardica

L'elencazione ricalca in tono parodistico e anticortese il genere provenzale del *plazer*. Ne risulta un modello di vita gaudente e libertina, che esalta i piaceri terreni e dissacra i valori cristiani, come nella poesia goliardica.

Iperbole e suoni aspri

Al contenuto gaudente e libertino e al tono dell'invettiva corrispondono l'esagerazione iperbolica e la ricorrenza a fine verso di suoni aspri, dati dalle consonanti *c, g, r*. In particolare l'adozione del discorso diretto, introdotto dal verbo dichiarativo (*E dico*), accentua il significato polemico dell'espressione *Dato li sia d'una lancia!*

Attività

1. Gli elementi chiave
Quali sono le tre cose che recano piacere all'autore? Individua nel testo i versi di riferimento e spiegane il significato.

2. Il tono
In che modo si esprime Cecco Angiolieri nel sonetto? Motiva la tua risposta riportando citazioni dal testo.

3. Il modello di vita
Quale modello di vita si delinea dalle affermazioni dell'autore?

Dante Alleghier, s'i' so' buon begolardo

A1
T 35

Cecco Angiolieri
Dante Alleghier, s'i' so' buon begolardo

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Questo sonetto, probabilmente scritto in risposta a uno di Dante (non pervenutoci), testimonia il legame di conoscenza tra i due poeti.

Lo schema metrico è a rime incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e alternate nelle terzine (CDC DCD).

Dante Alleghier, s'i' so' buon begolardo,
tu me ne tien' ben la lancia a le reni;
s'i' desno con altrui, e tu vi ceni;
s'io mordo 'l grasso, e tu vi sughi el lardo;

s'io cimo 'l panno, e tu vi freghi el cardo;
s'io so' discorso, e tu poco t'afreni;
s'io gentileggio, e tu misèr t'aveni;
s'io so' fatto romano, e tu lombardo.

Sì che, laudato Idio, rimproverare
poco può l'uno a l'altro di noi due:
sventura o poco senno ce' l fa fare.

E se di tal materia vo' dir piùe,
Dante, risponde, ch'i' t'avrò a stancare,
ch'i' son lo pugnerone, e tu se' 'l bue.

1. begolardo: fanfarone.
2. tu... reni: modo popolare: tu mi stai dietro alle calcagna, mi segui passo passo.
3. desno con altrui: pranzo con qualcuno.
4. sughi: succhi.
5. s'io... cardo: se io spunto l'orlo del panno (cioè se parlo male di qualcuno), tu vi strofini il cardo (cioè fai di peggio); *cardo:* letteralmente, pettine per cardare la lana.
6. s'io... t'afreni: se io trascendo con le parole, tu sei poco moderato (nel parlare).
7. s'io... t'aveni: se io mi atteggio a nobil uomo, tu ti dai delle arie da signore (*misèr*: messer, titolo riservato ai dotti).
8. s'io... tu lombardo: se io sono diventato romano, tu sei diventato settentrionale (nel Medioevo "Lombardia" indicava l'Italia settentrionale).
12. E se... dir piùe: e se vuoi continuare la discussione con questo tono.
13. risponde... stancare: rispondi, che io ti risponderò finché non riuscirò a stancarti.
14. pugnerone: pungolo usato per far camminare i buoi.

Analisi e interpretazione

Mordaci accuse
Cecco probabilmente risponde a critiche che Dante, nell'ambito di una tenzone poetica, gli doveva aver rivolto, accusandolo di parassitismo (*s'i' desno con altrui*), avidità (*s'io mordo 'l grasso*), maldicenza (*s'io cimo 'l panno*), litigiosità (*s'io so' discorso*) e superbia (*s'io gentileggio*). Dopo aver ribadito che Dante non è molto migliore di lui per quanto riguarda la litigiosità, Cecco fa un'allusione all'esilio che ha colpito entrambi (lui bandito da Siena per debiti, si trovava a Roma; Dante a Verona presso gli Scaligeri) e lo sfida a continuare la burlesca discussione sicuro di vincerla.

La moda letteraria della tenzone
Il genere della tenzone, che i siciliani utilizzavano per raffinati dibattiti su argomenti amorosi, qui è impiegato per scambiarsi invettive personali. Gli insulti e le battute feroci vanno interpretati nell'ambito di una moda letteraria comico-realistica e non come verità dei fatti descritti. Se lo stravolgimento dello stilnovismo attuato dal poeta sembra diretto anzitutto contro Dante, l'immagine comico-parodistica di Cecco-pungolo e di Dante-bue sottintenderebbe la riconosciuta grandezza dell'Alighieri.

La struttura
Il periodo ipotetico dell'irrealtà (la protasi ricorda le accuse ricevute e l'apodosi le ritorce ancor più velenosamente contro l'interlocutore), l'uso dell'anafora (*s'io... s'io...*), il ritmo veloce delle quartine e il rallentamento nelle terzine con la battuta conclusiva ricalcano la struttura del componimento *S'i' fosse fuoco*.

Attività

1. L'occasione del componimento
Qual è l'occasione da cui il poeta trae spunto per la composizione del sonetto?

2. La parodia
In che senso si può parlare di parodia dello Stilnovo?

A1
⇨ T 36

La poesia lirico-religiosa: area umbra

La spiritualità francescana e la società del tempo

All'interno dell'orizzonte religioso del XIII secolo nacquero e cominciarono a operarare gli ordini mendicanti, che reagirono con la predicazione e l'esempio della povertà sia alle degenerazioni della Chiesa ufficiale, sia alla diffusione delle sette ereticali (> A1, p. 36). È in questo contesto che si staglia la figura di Francesco d'Assisi. Il credo francescano unisce alla fiducia nella Provvidenza il rifiuto di ogni forma di violenza o di prevaricazione, e getta le basi di un'esperienza del cristianesimo radicalmente nuova.

Il *Cantico delle creature*

Nella visione religiosa di san Francesco, il seguace di Dio deve essere povero e umile, deve spogliarsi di ogni bene materiale e di ogni sentimento di superiorità intellettuale; la sua unica ricchezza è il Cristo, che morendo per gli uomini si è spogliato di tutto, anche della propria vita, in un atto d'amore infinito. L'immagine che emerge dal *Cantico delle creature*, il testo più noto di Francesco, è quella del santo che vive in diretta comunione con tutte le creature dell'universo, in semplicità e letizia, e considera «sorella» anche la morte: il sentimento fraterno di amore e di carità esclude ogni mediazione intellettuale e tende a entrare in un rapporto immediato con le cose.

Spirituali e conventuali

Francesco fondò con i suoi seguaci l'ordine dei Frati Minori, nome che indicava la solidarietà con i poveri e con le creature umili (*minores* erano i popolani delle città, in opposizione ai *maiores*, cioè ai nobili e ai ricchi borghesi) e stabilì la loro Regola, fondata sul rifiuto dei beni materiali, sulla fratellanza e sull'amore per il prossimo. Come i movimenti ereticali, anche l'ordine francescano stigmatizzava la condotta scandalosa della Chiesa ufficiale, ma non metteva in discussione i dogmi della fede cristiana e l'obbedienza al papa. Subito dopo la morte di Francesco (1226) i francescani si divisero in spirituali e conventuali; gli spirituali, intransigenti difensori dell'ideale di vita evangelica, entrarono in conflitto con il papato, che non li riconobbe come ordine; i conventuali (organizzati in conventi), furono invece interpreti moderati del concetto di povertà: ammettevano che i conventi potessero accettare lasciti e quindi gestire delle proprietà.

Jacopone da Todi

Intransigente assertore del ritorno alla regola della povertà evangelica e della più profonda umiltà intellettuale fu Jacopone da Todi. In lui la tendenza antintellettuale, presente già in Francesco, divenne drastica condanna dell'orientamento razionalistico della teologia e della filosofia universitarie. Quando Bonifacio VIII, papa dal 1294, entrò in conflitto con gli spirituali, Jacopone, che aveva già espresso in alcune laude una dura condanna della corruzione della curia romana, accusò il papa di avidità, empietà e simonia (commercio di cariche ecclesiastiche). Questa presa di posizione gli costò la scomunica e il carcere, dal quale fu liberato alla morte del papa, nel 1303.

PER LO STUDIO

a. Quali erano le caratteristiche peculiari del francescanesimo?
b. In che cosa consisteva la differente posizione di spirituali e conventuali?

Approfondimenti

La lauda

I temi spirituali, i valori religiosi e la fede che attraversano la letteratura religiosa medioevale trovano la loro espressione letteraria più compiuta nel genere della lauda. Il termine "lauda" deriva dal latino (*laus*, "lode") e nella liturgia cattolica indica le preghiere di lode cantate dai fedeli a Dio, alla Vergine e ai santi durante la Messa, al momento dell'*Alleluia* ("Sia glorificato il Signore") o del *Gloria*.

L'origine: dai laudesi ai flagellanti

Dall'inizio del XII secolo le laude erano diventate litanie cantate durante le processioni da associazioni laiche (contadini, artigiani) di *laudantes* (o laudesi); anche il *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi nasce come lauda liturgica in volgare.

La massima diffusione delle laude in volgare si ebbe, a metà del Duecento, soprattutto in Umbria e poi nell'Italia centrale (Arezzo, Firenze, Roma), in corrispondenza al formarsi delle confraternite laiche: dell'Alleluja, dei Servi della Vergine, dei disciplinati o flagellanti. La lauda ne riproduce le tensioni religiose, e furono proprio i flagellanti ad alternare, nelle loro processioni, canti religiosi tradizionali con canti nuovi in volgare, di più facile comprensione per le schiere dei fedeli.

La struttura lirica

La struttura della lauda era in origine formata da strofe monorime (a rima unica); in seguito essa divenne più complessa e raffinata: l'adozione dello schema metrico della ballata profana riservava a un solista, o a pochi, la parte corrispondente alla stanza (strofa) della canzone, e al coro dei fedeli la ripresa o responsorio.

La lauda drammatica

Di qui derivò la forma a dialogo della lauda drammatica, fatta per essere recitata da più personaggi, che rappresentò un primo esempio di teatro in lingua volgare (> p. 215), il cui ulteriore sviluppo sarà, nel Quattrocento, la sacra rappresentazione.

PER LO STUDIO

a. Quali temi accomunano la lauda lirica e la lauda drammatica?

Francesco d'Assisi

La vita

Francesco d'Assisi nacque intorno al 1182 dal ricco mercante Pietro Bernardone. Dopo una giovinezza dedita alla vita cavalleresca e ai divertimenti, una crisi spirituale lo indusse nel 1206 a rinunciare alla vita agiata e a intraprendere un percorso di ascetismo e di penitenza. Trascorsi due anni in eremitaggio, fondò con quanti avevano cominciato a seguirlo e imitarlo il primo nucleo del movimento francescano, cui diede una regola. Essa era imperniata essenzialmente sulla rinuncia a ogni bene terreno, sulla pratica dell'umiltà e sulla fratellanza universale. La regola dell'ordine religioso dei Frati Minori fu riconosciuta dapprima da papa Innocenzo III (1210) e poi, definitivamente, da Onorio III (1223). Intanto, a partire dal 1219, Francesco intraprendeva un lungo viaggio per diffondere la parola di Dio tra gli infedeli. Si recò in Spagna, in Africa, in Oriente e raggiunse anche la Terra santa, dove incontrò il sultano Saladino. Al ritorno in Italia, amareggiato per i contrasti tra i confratelli, si ritirò in solitudine nell'eremo della Verna, presso Arezzo, dove, secondo la leggenda, ricevette le sacre stimmate (1224). Ritornato ad Assisi malato e quasi completamente cieco, morì nel 1226 nella Porziuncola, una chiesetta divenuta la sede dell'ordine. Nel 1228 papa Gregorio IX lo proclamò santo.

Le opere e i temi

A Francesco vengono attribuite alcune brevi opere latine, le due regole dell'ordine, il *Testamento*, le ventotto *Admonitiones* ai frati dell'ordine, 10 *Epistolae* indirizzate ai frati e ai fedeli e le *Laudes Dei*. L'umiltà praticata da Francesco e il suo atteggiamento profondamente mistico ispirarono i versi delle *Laudes creaturarum*, tra cui si annovera il *Cantico delle creature* (> A1 T36). Composto in volgare umbro illustre, sul modello dei salmi biblici di David, il *Cantico* era destinato all'esecuzione cantata: nel codice manoscritto di Assisi (XIII secolo) si trova infatti, prima dei versetti, un rigo musicale senza note (probabilmente omesse dal copista), che fa pensare che Francesco avrebbe composto anche la musica, secondo il modello del canto gregoriano (> A1, p. 57). L'uso della lingua volgare, in contrapposizione al latino dei dotti, indica l'intenzione di Francesco di offrire ai frati e ai fedeli un testo per cantare le lodi del Signore.

La novità del messaggio: armonia con il creato e ottimismo

Il *Cantico* esprime con semplicità l'ammirazione per la bellezza del creato, esorta alla pace, al perdono e alla serena accettazione della sofferenza, che purifica e conduce alla beatitudine eterna.

L'ideologia francescana rappresenta un superamento della dicotomia medioevale tra il mondo terreno inteso come il regno del male e la realtà ultraterrena. Francesco non riteneva necessario, per esempio, isolarsi dal mondo, come proponevano altri movimenti ascetici dell'epoca: egli riconosceva il segno dell'amore divino in tutti gli aspetti della natura (il sole, la luna, le stelle, il vento, l'acqua, il fuoco, la terra), anche quelli più umili e dolorosi (la morte), e a essi si sentiva affratellato.

PER LO STUDIO

a. Quali valori sono alla base del messaggio francescano? Quali aspetti innovativi esso presenta rispetto alla tradizione?
b. Quali testi ispirarono il *Cantico delle creature*?

A1
T 36

Cantico delle creature

Francesco d'Assisi
Cantico delle creature

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

La forma metrica del componimento è una prosa ritmica assonanzata (*Signore / benedictione; radiante / grande; mentovare / creature / splendore; acqua / casta; nocte / forte*) oppure rimata (*stelle / belle*) con strofe di due, tre o cinque versetti lunghi di dimensione non regolare.

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
Tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Ad Te solo, Altissimo, se konfano,
et nullu homo ène dignu Te mentovare.

Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le Tue creature,
spetialmente messor lo frate Sole,
lo qual è iorno, et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de Te, Altissimo, porta significatione.

Laudato si', mi' Signore, per sora Luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate Vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le Tue creature dài sustentamento.

Laudato si', mi' Signore, per sor'Aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate Focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre Terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo Tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.

1. bon: in senso forte, infinitamente buono.
2. Tue so': con il significato di "solo per te sono"; **onne:** ogni.
3. se konfano: si addicono.
4. et nullu... mentovare: e nessun uomo è degno di nominare il tuo nome.
5. cum tucte: così come tutte.
6. spetialmente messor... Sole: specialmente il signor fratello sole; *messor*: titolo di cortesia usato per personalità importanti.
7. et... per lui: Dio illumina mediante il sole, che viene considerato per se stesso e come derivazione e strumento della Provvidenza.
9. porta significatione: porta testimonianza; la bellezza del sole è anche un riflesso dell'onnipotenza della mano divina creatrice.
10. per: ripetuto sette volte, può avere valore di complemento d'agente ("da" = Sii lodato dalla luna e dalle stelle); di complemento di mezzo ("attraverso", "per mezzo di", Sii lodato attraverso la luna e le stelle); o preferibilmente di complemento di causa ("perché", Sii lodato perché hai creato la luna e le stelle).
11. clarite: splendenti.
14. sustentamento: nutrimento.
16. casta: l'acqua è simbolo di purificazione.
18. ennallumini: illumini.
21. sustenta et governa: ci nutre e ci fa crescere.
23-24: Laudato si'... tribulatione: sii lodato, o mio Signore, per aver creato gli uomini che perdonano in nome del tuo amore, e sopportano malattie e sofferenze; *ke*: che; *per*: in nome del.

Beati quelli ke 'l sosterranno in pace,
ka da Te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra Morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a cquelli ke morrano ne le peccata mortali;
beati quelli ke trovarà ne le Tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate
e serviateli cum grande humilitate.

25. 'l: ciò (riferito alle malattie e alle sofferenze).
26. ka... incoronati: perché da te, Altissimo, saranno premiati.
29. cquelli: coloro.
31. morte secunda: la morte eterna, l'inferno.
33. serviateli: servitelo (congiuntivo esortativo).

Analisi e interpretazione

La contemplazione serena della natura
Il componimento celebra la bellezza e l'utilità di tutte le creature dell'universo perché create da Dio: il sole, portatore di luce e di vita; la luna e le stelle; il vento; il cielo sereno o nuvoloso e ogni variazione atmosferica che rendono possibili la vita all'uomo; l'acqua; il fuoco, che trasmette gioia e vitalità; la terra che dà alimento. Dopo la descrizione della natura, Francesco innalza la lode a Dio per la centralità assegnata nel creato all'uomo, il quale sopporta il dolore con rassegnazione, perdona le offese e dopo la morte riceverà il premio della beatitudine, se avrà scelto la strada della salvezza.

Il rapporto tra Dio e le creature
Nel *Cantico* l'universo appare organizzato secondo una gerarchia che dal sole, simbolo di Dio, discende fino agli elementi più umili della natura. Questo ordinamento rispecchia la concezione medioevale, che subordina la terra a Dio, ma la novità consiste nel rapporto armonioso tra terra e cielo, tra uomo e divino: dall'Altissimo deriva la positività di ogni aspetto del mondo terreno, che porta l'impronta della sua infinita bontà. *Frate* e *sora* sono i termini impiegati da Francesco per nominare fuoco, acqua, terra, astri e ciò non va inteso come una loro umanizzazione, ma come il segno di una comune compenetrazione in Dio.

La responsabilità dell'uomo
Ogni creatura è vista nel suo valore oggettivo e nel suo rapporto con l'uomo: l'umiltà della condizione umana affratellata al creato esclude ogni sentimento di superbia. È importante osservare che l'uomo non è chiamato *frate*: non è lodevole in sé come le altre creature, lo è solo se sceglie la strada della salvezza. Di qui la lode *per sora nostra Morte corporale*, che ricongiunge l'uomo a Dio.

L'ideologia francescana
L'ottimismo francescano espresso nei versi 1-22 non contraddice il tono teso e drammatico dei versi 23-31. Questo contrasto ha fatto discutere la critica sulla probabile composizione in momenti successivi del componimento: l'andamento sereno e lirico-descrittivo della prima parte contrasterebbe con la dolorosa visione dell'umanità travagliata da lotte, malattie, sofferenze, espressa nella seconda. A nostro avviso l'ispirazione del *Cantico* riconduce a un unico nucleo tematico: la letizia e l'ottimismo per tutto ciò che è manifestazione della bontà di Dio e l'accettazione di tutto ciò che è naturale, anche il dolore e la morte. Questa interpretazione trova conferma nei versi conclusivi, che riassumono il senso del componimento e suggellano il suo significato unitario: l'invito ai fedeli a lodare e a ringraziare umilmente il Signore.

Lo stile e il lessico
Anche se era facilmente comprensibile dal pubblico cui era destinato, il testo è frutto di un'accurata costruzione. Il modello è costituito dai salmi di Davide per la ripetizione della formula di lode (*Laudato sie, Laudato si', Laudate* sono anafore di intonazione biblica) e dai passi evangelici di Matteo e di Luca per la formula delle beatitudini (per esempio, *Beati quelli... guai a cquelli*).

Il volgare umbro illustre
Al volgare umbro, evidente soprattutto nelle forme in *o* (*messor, sirano*) e nelle forme in *-u* (*Altissimu, nullu, dignu*), si alternano termini latineggianti soltanto nella grafia (*et*, *cum*, *h-* iniziale come in *honore, homo, humile, herba, humilitate*) o derivanti dal latino (*ke* da *qui* e *ka* da *quia; benedictione* dall'avverbio *bene* + *dicere*; *significatione* da *signum* + *facere*, cioè "fare mostrare").

Il ritmo solenne
L'uso delle coppie accentua il ritmo lento e solenne della preghiera (*bellu e radiante*; *sora luna e le stelle*; *sustenta et governa*) e i periodi sono costruiti in prevalenza con proposizioni principali coordinate per asindeto (senza congiunzione) o per polisindeto (*et... et... et...*).

Attività

1. L'oggetto del ringraziamento
Elenca, riprendendo le espressioni dal testo, tutte le cose del mondo per la cui esistenza Francesco loda e ringrazia Dio.

2. Utilità e bellezza delle cose
Francesco celebra non solo l'utilità, ma anche la bellezza delle cose create da Dio. Perché viene dato risalto a questa qualità?

3. La forma linguistica
Per quale motivo l'autore sceglie di esprimersi in volgare? A quale parlata rimandano le forme in *-u*?

Jacopone da Todi

La vita

Jacopo dei Benedetti, detto Jacopone, nacque a Todi (Umbria) fra il 1230 e il 1240. Forse notaio di professione, abbandonò la vita mondana e incominciò un percorso spirituale quando scoprì che la giovane moglie, morta tragicamente, portava un cilicio, la cintura ruvida indossata a contatto della pelle, segno della volontà di penitenza e di espiazione. Nel 1278 entrò come laico nell'ordine dei Frati minori francescani, schierandosi con gli spirituali (fedeli all'osservanza rigorosa della Regola e del testamento di san Francesco) nel conflitto che li opponeva ai conventuali; fu anche per il suo contributo che papa Celestino V dispose il riconoscimento ufficiale dell'ordine degli spirituali. Questa decisione fu però annullata dal successore, Bonifacio VIII; per questo nel 1297 Jacopone sottoscrisse con i cardinali Colonna un manifesto con il quale si deponeva Bonifacio e si chiedeva un nuovo concilio. Scomunicato e assediato con i Colonnesi per più di un anno dalle truppe pontificie nella fortezza di Palestrina, dove si era rifugiato, nel settembre del 1298 venne catturato e incarcerato. Liberato dopo la morte del pontefice, nel 1303, grazie all'intervento del nuovo papa Benedetto XI, trascorse gli ultimi anni di vita nel convento di San Lorenzo di Collazzano, tra Perugia e Todi, dove morì nel 1306.

Le opere e i temi

Le 93 laude di Jacopone, destinate non alla massa dei fedeli, ma ai suoi confratelli, sono componimenti poetici in volgare, per lo più sul modello della ballata. In base ai temi trattati si possono suddividere in laude ascetiche, laude francescane, laude mistiche, laude satiriche.

- Le laude ascetiche hanno per temi la miseria dei beni terreni, il giudizio e la misericordia divina, i "contrasti" angosciosi tra vita e morte, corpo e anima.
- Le laude francescane lodano la povertà e, al di là del significato teologico del sacrificio di Cristo sulla croce, celebrano il dramma tutto umano della Passione e del dolore della Madonna per la morte del figlio.
- Le laude mistiche cantano l'amore per Cristo e il "giubilo" per l'emozione spirituale di essere a diretto contatto con il divino. La parola poetica è inadeguata a esprimere la straordinarietà e la dolcezza di questa esperienza irrazionale. L'ardore mistico si manifesta senza alcuna vergogna con grida di gioia incontenibile. Questo parlare illogico, *esmesurato* (da *extra-mensuram*, "fuori misura"), è giudicato dagli altri "follia". Il cuore diventerebbe saggio se riuscisse a nascondere la propria condizione e, invece, non può sopportare di non gridare per manifestare il rapimento mistico.
- Le laudi satiriche condannano la vanità delle donne (motivo misogino tipicamente cristiano-medioevale), l'ambizione e la corruzione degli ecclesiastici, in particolare di un papa così poco spirituale e così desideroso di potere quale fu Bonifacio VIII (> A1 T37).

Lo *Stabat Mater*, il Trattato e i Detti

A Jacopone vengono attribuiti anche lo *Stabat Mater*, sequenza liturgica in latino sul dramma della Passione di Cristo, la cui originalità consiste nel rilievo dato, come nella lauda *Donna de Paradiso* (> A1 T48), alla sofferenza della Madonna per la morte del figlio; un trattato sull'unione mistica con Dio e una raccolta di Detti, entrambi in prosa latina.

Tendenza antintellettuale ed emozione mistica

Jacopone, «esmesurato», cioè esagerato, come dice egli stesso, sia nel disprezzo della vanità del mondo sia nell'amore verso Dio, oscilla tra l'esclusione a ogni rapporto con gli uomini e con la realtà, in favore del solo rapporto della sua anima con Cristo crocifisso, e l'impegno concreto nella società e nella politica del tempo. Egli considera la *scientia* (la cultura) un ostacolo all'annullamento della ragione nella mistica unione con il divino, perché solo l'umiltà e l'amore totale per Dio sono gli strumenti di un'autentica ricerca della verità. L'eccezionalità dell'esperienza mistica, vissuta dall'io con una tensione smisurata, per la distanza incolmabile tra l'indegna condizione umana e l'altezza celeste, approda a una "teologia negativa", che fa della stessa divinità non un richiamo sicuro, ma una fonte di sentimenti contrastanti, sofferenza e gioia, certezza e smarrimento. Jacopone «tentando di definire Dio, in opposizione alla povera luce del mondo, lo afferma come Luce così assolutamente luminosa da doversi, dire, piuttosto, Tenebra» (Contini, 1960).

Uso espressivo della lingua

Questi temi sono trattati con un'alternanza di toni (confessione, ripiegamento, minaccia, ribellione) e una ricchezza straordinaria di modi espressivi: da quello più intensamente lirico, tenero e dolente di *Donna de Paradiso*, a quello realistico dell'invettiva contro papa Bonifacio, fino a quello grottesco e comico, talvolta esasperato, usato quando il poeta si rivolge alla materialità del peccato e ai quadri macabri di decomposizione dei corpi. All'espressività dello stile contribuisce la scelta antintellettualistica del volgare umbro e di una sintassi nominale, spezzata da interrogazioni e apostrofi e caratterizzata dall'uso frequente dell'enumerazione. Il lessico è ricco di elementi realistici e dialettali mescolati a formule latineggianti e a espressioni colte di derivazione biblica o letteraria.

Nicola Pisano, **Crocifissione**, 1260 ca. Pisa, Battistero, Pulpito.

PER LO STUDIO

a. Quali tematiche trattano le 93 laude di Jacopone? A quale pubblico erano rivolte?
b. Perché Jacopone si definiva «esmesurato»?
c. In che modo egli concepiva la *scientia* (cultura)?

A1
T 37

Jacopone da Todi
O papa Bonifazio, molt'hai iocato al monno

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

O papa Bonifazio, molt'hai iocato al monno

Dalla prigione in cui Bonifacio VIII lo aveva gettato dopo la resa di Palestrina, Jacopone inviò al papa due suppliche in forma di lauda per la revoca della scomunica e questa terza epistola, in cui elenca una serie di accuse contro il comportamento del pontefice. A una prima stesura del testo, durante la prigionia (maggio 1297 - ottobre 1298), ne seguì una seconda, come testimoniano i versi che alludono alla cattura di Bonifacio ad Anagni, nell'ottobre del 1303, da parte di Guglielmo di Nogaret (un inviato del re di Francia, Filippo il Bello), e alla morte dello stesso avvenuta poco dopo.

Lo schema metrico della lauda è in forma di ballata: quartine di doppi settenari (talvolta ottonari e senari) di cui i primi tre sono monorimi, il quarto rima con quello corrispondente di ogni strofa, con rima interna fra terzo verso e primo emistichio del quarto. Precede un distico che costituisce il ritornello (o *ripresa*), che riprende lo schema degli ultimi due versi della quartina X(x)Y, AAA(a)Y.

O papa Bonifazio, molt'hai iocato al monno:
penso che ioconno non te porrai partire!

Lo monno non ha usato lasciar li suoi serventi
che a la sceverita se partano gaudenti:
non farà legge nova de farnete esente,
che non te dia i presenti che dona al suo servire.

Bene lo me pensai che fossi satollato
d'esto malvascio ioco ch'al monno hai conversato;
ma, poi che tu salisti en offizio papato,
non s'aconfé a lo stato d' essere en tal desire.

Vizio enveterato convertese en natura:
de congregar le cose grande n'ha' avuta cura.
Or non ce bastò 'l leceto a la tua fame dura,
messo t'èi a robbatura come ascaran rapire.

1-2
O papa Bonifacio tu che ti sei molto divertito, penso che non potrai partire altrettanto allegro (*ioconno*).

1. papa Bonifazio: Benedetto Caetani (1230 ca. - 1303), diplomatico presso le corti d'Inghilterra e Francia e poi cardinale, fu eletto papa nel 1294, dopo l'abdicazione di Celestino V, che egli fece imprigionare nel castello di Fumone. Combatté la potente famiglia romana dei Colonna, e in breve tempo, dopo averla dispersa, riuscì a impadronirsi di tutti i loro beni. Nel 1300, per procurarsi prestigio, indisse il primo Giubileo, o Anno Santo della storia della Chiesa. Cercò di riportare sul trono di Sicilia Carlo II d'Angiò, impegnato in quegli anni nella guerra dei Vespri contro gli Aragonesi, e di legare ai propri interessi Firenze, centro della ricchezza bancaria italiana (si deve a lui se nel 1301 i Neri presero il sopravvento e i Bianchi, tra cui Dante, furono esiliati). Intanto si era acuito il conflitto con Filippo il Bello, re di Francia, che aveva imposto pesanti tasse al clero. Nell'ottobre 1303 Filippo lo umiliò gravemente facendolo imprigionare ad Anagni; liberato dal popolo romano insorto, morì il mese dopo.

3-6
Infatti il mondo non ha l'abitudine di lasciare che i suoi servitori (degli interessi mondani e terreni) se ne vadano gioiosi nel momento della morte (*a la sceverita*), quindi non introdurrà una nuova legge per (*de*) rendere esente te senza farti il dono (*presenti*) che è solito dare a chi lo serve (cioè la dannazione dell'Inferno).

7-10
Ho pensato che tu fossi sazio (*satollato*) di questo gioco malvagio praticato (*conversato*) nel mondo (quando non eri papa), ma giunto al soglio pontificio non si confaceva (*aconfé*) al tuo compito di papa avere simili desideri (mondani).

11-14
Il vizio radicato viene a far parte di una (seconda) natura: hai avuto grande preoccupazione di ammassare beni (*congregar*); ora alla tua insaziabile avidità non basta agire lecitamente, hai cominciato a rapinare (*robbatura*) come un ladro (*ascaran*).

14. ascaran: dal provenzale *escaran*: scherano, cioè brigante o assassino.

Pare che la vergogna dereto aggi iettata;
l'alma e lo corpo hai posto a' llevar tua casata:
omo che'n rena mobele fa granne edificata,
sùbito è ruinata, e non gli pò fallire.

Como la salamandra sempre vive nel fuoco,
così par che lo scandalo te sia sollazo e gioco;
de l'aneme redente par che te curi poco:
ove t'acconci loco, saperailo al partire.

S'alcuno ovescovello pò chevelle pagare,
mettigli lo flagello che lo vol' degradare;
poi 'l mandi al camorlengo che se degga acordare,
e tanto porrà dare, che 'l lassarai redire.

Quannd nella contrata t'aiace alcun castello,
'n estante mitti screzio entra frate e fratello;
all'un getti el braccio en collo, all'altro mustre el coltello:
si no assente al tuo appello, menaccigli de ferire.

Pense per astuzia lo monno dominare:
ciò ch' ordene l'un anno, l'altro el vidi guastare;
el monno no è cavallo, che se lassi enfrenare,
che 'l possi cavalcare secondo el tuo volere.

Quanno la prima messa da te fo celebrata,
venne una tenebrìa en tutta la contrata;
en santo non remase luminera appicciata:
tal tempesta levata là 've tu stavi a dire.

Quanno fo celebrata la coronazione,
non fo celato al monno quello che se scuntròne:
quaranta omen fuor morti all'oscir de la mascione;
miracol Deo mustròne quanto gli eri en piacere.

15-18
Pare che tu abbia gettato la vergogna dietro le spalle; hai impegnato anima e corpo per innalzare (*llevar*) la tua famiglia, ma se qualcuno costruisce un alto edificio (*granne edificata*) sulla sabbia mobile (*rena mobele*), questo edificio crollerà subito senza alcun dubbio.
17-18. omo... fallire: il riferimento è a un passo evangelico, riportato da Matteo: «chi ascolta le mie parole e non le mette in pratica è simile all'uomo stolto che ha costruito la sua casa sulla sabbia. Cadde la pioggia, vennero le inondazioni e soffiarono i venti, si abbatterono su quella casa ed essa crollò, e fu grande la sua rovina» (7, 26-27).

19-22
Come la salamandra, insensibile al fuoco, rinnova la propria pelle, così sembra che gli scandali ti diano divertimento e gioia; ti curi poco delle anime dei fedeli (redenti da Cristo): a quale luogo tu ti prepari (l'Inferno), lo saprai quando morirai (*al partire*).

23-26
Se un vescovo (*ovescovello*) può pagare abbastanza (*chevelle*) tu minacci di degradarlo; poi lo mandi dal tesoriere papale (*camorlengo*) perché si accordi con lui e non lo lasci tornare (alla sua diocesi) finché non ha dato il compenso in danaro.
23. chevelle: dal latino *quod vellem*: qualcosa.

27-30
Quando ti interessa (*t'aiace*) un castello della contrada subito provochi discordie (*'n estante... screzio*) tra i fratelli (proprietari), ti fai amico di un fratello (*el braccio en collo*), mentre all'altro mostri il coltello, e se non ubbidisce (*assente*) alla tua richiesta minacci di colpirlo.

31-34
Pensi di dominare il mondo con l'astuzia: ciò che ordisci un anno, lo vedi distrutto nel successivo; ma il mondo non è un cavallo che si lascia mettere il freno (*enfrenare*) e che tu possa cavalcare secondo il tuo volere.

35-38
Quando celebrasti la prima messa venne l'oscurità in tutta la contrada e in chiesa (*santo*) non rimase acceso (*appicciata*) alcun lume (*luminera*), tale infausto avvertimento (*tal tempesta*) si levò laddove tu stavi celebrando (la messa).

39-42
Quando fu celebrata la tua incoronazione (a papa) non fu celato al mondo quello che accadde (*se scuntròne*): 40 uomini (*omen*) morirono uscendo dal palazzo (*mascione*, cioè il Laterano); Dio ci mostrò (*mustròne*; *ne*: ci) con un miracolo quanto tu gli fosse gradito.

Reputavi te essere lo più sufficiente
ad essere en papato sopre onn'omo vivente;
chiamavi santo Petro che fosse respondente
si esso sapea niente respetto al tuo savere.

Ponisti la tua sedia da parte d'aquilone,
contra Deo altissimo fo la tua entenzione:
per subita ruina, pres'ei en tua mascione,
e nullo se trovòne a poterte guarire.

Lucifero novello a sedere en papato,
lengua de blasfemìa che 'l mondo hai venenato,
che non se trova spezia bruttura de peccato,
là 've tu si' enfamato vergogna è a proferire.

Ponisti la tua lengua contra la relione,
a dicer blasfemìa senza nulla rascione;
e Deo sì t'ha sommerso en tanta confusione,
che onn'om ne fa canzone tuo nome a maledire.

O lengua macellara a dicer villania,
remproperar vergogne con granne blasfemìa,
né emperator né rege, chivelle altro che sia,
da te non se partìa senza crudel ferire.

O pessima avarizia, sete enduplicata,
bever tanta pecunia, non esser saziata!
Non ce pensave, misero, a cui l'hai congregata?
ché tal la t'ha robbata, che non eri en pensieri!

La settimana santa, ch' onn'omo stava 'n pianto,
mandasti tua fameglia per Roma andare al salto:
lance giero rompenno, facenno danz' e canto;
penso che 'n molto affranto Deo te deia ponire.

43-46
Ritenevi di essere il più degno (*sufficiente*) tra gli uomini a ricoprire la carica papale e la tua superbia era tale che invocavi san Pietro a rispondere se lui sapeva qualcosa in confronto alla tua sapienza (cioè papa Bonifacio riteneva la sua sapienza superiore a quella di san Pietro).

47-50
Hai posto il tuo trono (*sedia*) dalla parte dell'aquilone (vento del nord, cioè contro Dio), fu tua intenzione di essere contro l'Altissimo e hai subito la rovina, infatti sei stato preso in casa tua e non si trovò nessuno che ti potesse salvare.

47. Ponisti... da parte d'aquilone: l'espressione è tratta da un passo biblico: «Come mai cadesti dal cielo Lucifero... tu che dicevi in cuor tuo: Siederò accanto all'aquilone e sarò simile all'altissimo» (Isaia XIV, 12-14).

49. subita... mascione: è un riferimento all'episodio di Anagni. Dai manoscritti più antichi si evince che questi versi furono inseriti in un secondo momento, poiché il componimento è precedente a quell'evento.

51-54
Sei come un nuovo Lucifero nel sedere in papato, lingua bestemmiatrice che hai avvelenato il mondo; non vi è specie di peccato, per brutto che sia (che tu non abbia commesso), è vergognoso soltanto a dirsi ciò di cui ti sei macchiato (*enfamato*).

51. Lucifero: secondo la tradizione biblica Lucifero, l'angelo più luminoso, si ribellò a Dio che lo precipitò nell'Inferno, trasformandolo in Satana.

55-58
Hai messo la sua lingua contro gli ordini religiosi (gli spirituali), proclamandoli eretici senza nessun motivo (*senza... rascione*) e ormai è tanta la vergogna che ogni uomo si diletta a dire male di te.

59-62
O lingua assassina (*macellara*) nell'insultare e nel rinfacciare fatti umilianti (*vergogne*) con grande arroganza, né un imperatore, né un re, né chiunque altro si è allontanato da te senza essere crudelmente umiliato.

63-66
O pessima avidità, sete moltiplicata (*enduplicata*), appropriarti di tanto denaro non ti ha saziato! Non ci pensavi, misero, ma per chi (*a cui*) hai raccolto tanto denaro? Non pensavi che la morte (*tal*) te lo ha potesse rubare? Il papa, raccogliendo tanto denaro, ha operato solo per la dannazione.

67-70
La settimana santa (precedente la domenica di Pasqua) in cui ognuno è addolorato, mandasti il tuo seguito per Roma a giostre e divertimenti (*salto*): andarono a spezzare le lance (nei tornei), fecero danze e canti e io penso che Dio di ciò debba punirti con una pena severa (*'n molto affranto*).

Intro per Santo Petro e per Santa Santoro,
mandasti tua fameglia facenno danza e coro:
li pelegrini tutti scandalizzati fuoro,
maledicenno tuo oro e te e tuo cavalieri.

Pensavi per augurio la vita perlongare:
anno, dì né ora omo non pò sperare;
vedem per lo peccato la vita stermenare,
la morte appropinquare, quann'om pensa gaudere.

Non trovo chi recordi nullo papa passato
che 'n tanta vanagloria se sia delettato;
par che 'l temor de Deo dereto aggi gettato:
segno è de desperato – o de falso sentire.

71-74
Dentro a San Pietro, dove è collocato il Santissimo e si conserva l'ostia consacrata, mandasti la tua famiglia a fare danze e canti, i fedeli furono (*fuoro*) tutti scandalizzati e maledissero te, il tuo oro e il tuo cavaliere.

71. Santa Santoro: traduce il latino *Sancta Sanctorum*.

74. cavalieri: Jacopone allude ai festeggiamenti tenuti nel Giubileo del 1300 in onore del nipote di Bonifacio VIII, che fu nominato cavaliere.

75-78
Mentre tu pensi di poter allungare la tua vita con pratiche magiche (*per augurio*), cosa che l'uomo non può sperare, né per un anno, né per un giorno, né per un'ora; vediamo che, se si è in peccato, la vita termina improvvisamente e la morte si avvicina (*appropinquare*) proprio quando si pensa (*om pensa*) a divertirsi (*gaudere*).

79-82
Non si ricorda alcun papa del passato che si sia compiaciuto tanto della sua vanità; sembri aver gettato alle spalle (*dereto*) il timore di Dio: segno che o disperi della salvezza o hai idee false (cioè sei eretico).

Analisi e interpretazione

Un papa contro Dio e contro gli uomini
Jacopone enumera con sarcasmo i tanti peccati di cui si era macchiato Bonifacio VIII: aveva speso tutte le sue energie nel procacciarsi beni terreni più che nel servire Dio; nel rapinare, come un ladro, i beni altrui; nel favorire ai propri parenti alte cariche e benefici territoriali (ben tre suoi nipoti erano stati eletti cardinali, da cui il termine "nepotismo").
La salamandra, che secondo una leggenda contenuta nei bestiari medioevali è insensibile al fuoco, del quale anzi si serve per rinnovare periodicamente la propria pelle, è usata come termine di paragone per mettere in risalto la consuetudine di Bonifacio a peccare e per suggerire che la destinazione che lo attende dopo la morte è l'Inferno.
Con gusto tipicamente medioevale, Jacopone evoca poi tutti gli episodi infausti verificatisi nel corso del pontificato di Bonifacio, a suo avviso chiaro segnale della maledizione divina: quando egli celebrò la prima messa la chiesa precipitò nelle tenebre e non rimase acceso neanche un lume; quando fu incoronato papa, 40 uomini morirono uscendo dal palazzo Laterano a causa delle spinte della folla. Anche l'episodio di Anagni sarebbe un chiaro segnale della punizione divina nei confronti di un papa che, bestemmiatore ed eretico, pari a un nuovo Lucifero, aveva avvelenato gli uomini e il mondo.

Tra ascetismo e invettiva
Jacopone non fa alcun riferimento ai torti subiti da parte del papa, che lo ha scomunicato e fatto imprigionare: se si sente autorizzato all'invettiva è solo in virtù del suo totale impegno di fede. Ai suoi occhi il papa è colpevole perché è venuto meno al suo compito di fedele servitore di Dio; l'ingiusto operato di Bonifacio nei confronti degli spirituali è una conseguenza di questa sua empietà di fondo.

Parole-chiave e tensione stilistica
Il ritornello iniziale (*O papa Bonifazio molt'hai iocato al monno: / penso che ioconno non te porrai partire!*) introduce, in forma di figura etimologica, accostando cioè due parole aventi la stessa radice, le parole chiave del componimento: *iocato / ioconno*. Le ripetizioni rafforzano le accuse in un crescendo drammatico (*Pare che la vergogna... Par che 'l temor...; Ponisti la tua sedia... Ponisti la tua lengua...; mandasti tua fameglia... mandasti tua fameglia...; lengua de blasfemìa... a dicer blasfemìa... con granne blasfemìa...*).
Il tono sentenzioso sottolinea la natura di Bonifacio, che si è comportato come un ladrone (*Vizio enveterato convertese en natura: / de congregar le cose grande n'ha' avuta cura... messo t'èi a robbatura come ascaran rapire*). La mescolanza di latinismi, di elementi dotti evangelici con altri popolari e con immagini della poesia cortese (la similitudine con la salamandra) accentuano lo stile, forte e conciso.

Attività

1. La tematica
Riassumi il contenuto della lauda e specifica la tematica centrale.

2. Lo stile
In che modo le scelte stilistiche mettono in risalto le accuse dell'autore?

L'invettiva contro i papi: da Jacopone a Dante

Jacopone accusa papa Bonifacio VIII di mondanità, avidità, corruzione, empietà, superbia, simonia, eresia, colpe degne di un «nuovo Lucifero». La lauda *O papa Bonifazio, molt'hai iocato al monno* (> A1 T37) riassume molte delle accuse mosse allo stesso pontefice dai suoi contemporanei, tra cui Dante. L'invettiva dantesca, espressa nel XIX canto dell'*Inferno*, rappresenta una requisitoria contro l'interferenza del papato negli eventi politici della penisola (il poeta ne fu vittima proprio a causa di un intervento di Bonifacio VIII) e contro il malgoverno degli ecclesiastici, che hanno tradito la missione spirituale della Chiesa.

Il contrappasso dei simoniaci
Il vigore espressivo dell'elenco di colpe della lauda e l'efficacia visionaria di Jacopone risultano mitigati dal confronto con la pena per contrappasso cui Dante condanna i simoniaci, tra cui Bonifacio VIII (il contrappasso era un principio che regolava il rapporto tra peccato commesso e pena assegnata, per somiglianza o contrasto); esso allude al capovolgimento di valori attuato in vita da ecclesiastici e pontefici: poiché questi papi furono interessati alle cose terrene più che a quelle spirituali, essi sono conficcati uno sull'altro a testa in giù, in buche infuocate nel terreno. I loro piedi sono bruciati da una fiammella, immagine che evoca, per antitesi, l'aureola della Grazia posta in testa allo Spirito Santo.

Dante Alighieri
Divina Commedia

Inferno XIX, vv. 22-30; 46-57; 106-117
Zanichelli, Bologna, 2001

I papi simoniaci

Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e de le gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava.
Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe.
Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era lì dai calcagni a le punte.

22-30
Fuori dall'imboccatura di ciascun foro sporgevano i piedi e le gambe di un peccatore fino alla coscia, mentre il resto del corpo stava dentro la buca. A tutti ardevano le piante dei piedi; di modo che le giunture si agitavano così freneticamente che avrebbero spezzato funi di vimini attorcigliati o di fibre vegetali intrecciate. Come le fiamme che bruciano le cose unte di solito si muovono solo sulla superficie, così lì lambivano la pianta del piede dai calcagni alla punta.

La simonia di Bonifacio VIII
Dante, incuriosito, interroga papa Niccolò III, il quale sentendosi rivolgere la parola e non potendo vedere chi gli parla, a causa della sua posizione, crede che a farlo sia Bonifacio VIII (*se' tu già costì ritto, Bonifazio?*), che dovrà prendere il posto che ora occupa lui, nella parte superiore della bolgia. Occorre sottolineare che il viaggio immaginato da Dante nell'oltretomba si svolge nel 1300, Niccolò III era morto nel 1280 e Bonifacio VIII morirà solo nel 1303.

«O qual che se' che 'l di sù tien di sotto,
anima trista come pal commessa,»
comincia' io a dir, «se puoi, fa motto».
Io stava come 'l frate che confessa
lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto,
richiama lui, per che la morte cessa.
Ed el gridò: «Se' tu già costì ritto,
se' tu già costì ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.
Se' tu sì tosto di quell'aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?».

46-57
«Chiunque tu sia, che hai la testa sotto e i piedi sopra, o anima dannata piantata come un palo, se puoi, parla». Io stavo nella posizione in cui sta il frate che confessa il perfido assassino, il quale, dopo essere stato calato a testa in giù nella buca, prima che questa venga riempita di terra, lo richiama in modo che la morte venga allontanata. Ed egli gridò: «Sei tu già lì dritto in piedi, sei tu già lì dritto in piedi, Bonifacio? Il libro del futuro mi ha mentito di parecchi anni. Sei tu già così presto sazio di quella ricchezza per la quale non hai avuto scrupolo di prendere in sposa con l'inganno la Chiesa, e poi prostituirla con la simonia?»

L'invettiva

Dopo aver sentito enumerare i gravissimi peccati di numerosi papi, Dante esplode in una delle più violente invettive della *Commedia*.

In un passo dell'*Apocalisse* (17, 1-3), san Giovanni aveva allegoricamente raffigurato Roma come una meretrice, seduta sulle acque (i popoli soggetti a Roma), che corrompe i re della terra. Egli descriveva poi una donna in un deserto (sempre la Roma pagana e imperiale), seduta sopra una bestia scarlatta con sette teste (i sette colli) e 10 corna (i 10 imperatori che dovevano ancora regnare). Dante trasferisce questa allegoria alla Chiesa, identificata con la meretrice che si prostituisce per denaro al potere temporale, quella Chiesa che dovrebbe trarre la sua forza dalle sette teste con cui nacque (i sette sacramenti) e dalle 10 corna (i 10 comandamenti). Ma la Chiesa può assolvere al suo compito solo se il papa (il *ricco patre*) pratica la virtù. Dante, inoltre, attribuisce l'origine della mondanizzazione della Chiesa alla donazione di Costantino, che ha confuso i ruoli spirituali e temporali dei pontefici.

Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;
quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque.
Fatto v'avete dio d'oro e d'argento:
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?
Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!».

106-117
A voi gente di Chiesa pensava Giovanni l'Evangelista, quando ebbe la visione della donna seduta sopra le acque che si vendeva ai re, quella che nacque con le sette teste e trasse forza dalle dieci corna, fino a quando al suo sposo piacque seguire la virtù. Avete eletto a vostra divinità l'oro e l'argento, e quale altra differenza c'è tra voi e un idolatra se non che egli adora un idolo e voi ne adorate 100? Ahi, Costantino, di quanto male fu madre, non la tua conversione, ma quella donazione che da te ricevette il papa che per primo fu ricco!

115-117 Ahi, Costantin... ricco patre: l'imperatore Costantino, con l'editto di Milano del 313, riconobbe a tutti i sudditi dell'Impero romano la piena libertà religiosa. Dante credeva nella donazione di Costantino: secondo un documento l'imperatore Costantino, guarito miracolosamente dalla lebbra e convertitosi al Cristianesimo, aveva autorizzato la cessione di Roma e del suo territorio a papa Silvestro I, dando così inizio al potere temporale della Chiesa. Nel XV secolo l'umanista Lorenzo Valla scoprì che il documento era apocrifo.

PER LO STUDIO

a. Qual è il significato morale della pena per contrappasso assegnata da Dante a vescovi e papi simoniaci?

Dante e Virgilio nel **girone dei simoniaci**, XIV secolo. Oxford, Bodleian Library.

La poesia didattico-allegorica

L'intento esemplare della letteratura didattica

Tutta l'arte e la letteratura del Medioevo si proponevano di impartire precetti morali e religiosi, o di diffondere conoscenze (filosofiche, scientifico-magiche, storiche, geografiche, tecniche). Occorre però distinguere come un genere a sé un gruppo di testi, sia sacri sia profani, con finalità dichiaratamente didattica, che fornivano modelli di virtù da perseguire o di vizi da evitare, o impartivano norme di convivenza civile, spesso mediante la personificazione allegorica di concetti astratti (Ragione, Amore, Intelligenza, Cortesia).

Area lombardo-veneta
La poesia didattico-morale si sviluppò nell'Italia settentrionale a partire dalla seconda metà del XII secolo, nello stesso periodo in cui in Italia e in Francia movimenti pauperistici a impronta ereticale (> A1, p. 36) raccoglievano le proteste dei ceti più deboli contro le ingiustizie sociali e la corruzione dell'alto clero. Poiché l'intento era diffondere negli ambienti cittadini le aspirazioni, sentite da molti fedeli, a una religiosità più autentica, la lingua prescelta fu il volgare lombardo-veneto.

Questo genere si espresse soprattutto attraverso poemetti didascalico-allegorici in versi in cui si rappresentavano per contrasto le pene dell'Inferno e la beatitudine del Paradiso, con un realismo ingenuo, ma capace di attirare l'attenzione anche dei ceti borghesi (mercanti e artigiani). Il metro più diffuso, per la sua facilità discorsiva, furono le quartine monorime o assonanzate di doppi settenari, che riprendevano l'alessandrino francese.

I primi esempi di letteratura didattica
Nel panorama dei testi didascalici, il più antico è rappresentato dai *Proverbia quae dicuntur super natura foeminarum*, di anonimo veronese; ispirandosi a un poemetto francese misogino (*Ammaestramento dello stolto*), largamente diffuso nell'Italia settentrionale, il testo mette in guardia sulla natura malvagia delle donne, elencandone tutte le malefatte (> A1 T38).

Inferno e Paradiso: Giacomino da Verona e Bonvesin de la Riva
Per i suoi poemetti in volgare veronese, il frate Giacomino da Verona s'ispirò all'*Apocalisse* e ai repertori della predicazione francescana; in essi descrive le gioie dei beati e le pene dei peccatori nell'aldilà (*La Gerusalemme celeste; Babilonia, città infernale*).

Bonvesin de la Riva (1250 ca. - 1315 ca.), frate dell'ordine terziario degli Umiliati, legato alla borghesia guelfa, fu autore di un poemetto su Inferno e Paradiso. Il titolo, *Libro delle tre scritture*, allude alla scrittura nera dell'Inferno, a quella rossa della Passione e redenzione di Cristo, a quella dorata del Paradiso (raffigurato con tetti d'oro e vie lastricate di cristallo). Particolarmente efficace è la rappresentazione che egli offre degli abitanti dell'isola dell'Inferno: i dannati sono incatenati e i demoni, che stanno nella sozzura delle loro fucine infuocate, hanno la faccia appuntita, barba e capelli lunghi fino ai piedi, gli occhi lampeggianti, le narici infuocate, le ali munite di spine, la lingua sanguinante, le zampe come quelle di un orso, la coda a forma di serpente.

In volgare sono anche le regole di comportamento a tavola *De quinquaginta curialitatibus ad mensam* ("Le cinquanta buone maniere a tavola") e il *Disputatio rosae cum violae* che, capovolgendo la tradizione cortese del siciliano Pier della Vigna, assegna la vittoria al fiore umile e modesto (allegoria del ceto medio dei guelfi) contro quello superbo e spinoso (allegoria dei ghibellini). In latino sono la cronaca *De magnalibus urbis Mediolani*, che celebra la grandezza di Milano, e il poemetto *De vita scolastica* ("La vita scolastica"), sui diritti e doveri degli studenti.

La poesia didattica laica in Toscana
Tra la seconda metà del Duecento e il primo decennio del Trecento, l'ambiente fiorentino, molto variegato nelle sue componenti sociali, fu il più attivo e creativo della penisola. L'ascesa della borghesia mercantile e la spinta dal basso delle classi meno abbienti favorirono la diffusione della letteratura allegorico-didattica di contenuto laico e moraleggiante.

Il *Tesoretto* di Brunetto Latini
Il poemetto in volgare toscano di Brunetto Latini, il *Tesoretto*, riassume in versi la materia di un precedente trattato enciclopedico da lui scritto in prosa francese, il *Trésor*. Lo schema narrativo è quello del viaggio: il protagonista, dopo la sconfitta dei guelfi a Montaperti, si smarrisce in una selva; qui incontra una dama (la Natura) che lo ammaestra nelle Virtù da perseguire e lo incita a compiere un viaggio che lo porterà dalla via del Piacere a quella del Bene, cioè della verità e della conoscenza. Quest'opera offrirà molti spunti per la *Commedia* di Dante, di cui Brunetto Latini fu maestro di retorica.

Il poema dell'*Intelligenza*
Legato all'ambiente fiorentino di fine Duecento è anche il poema *Intelligenza*, di autore anonimo (un tempo attribuito al cronista Dino Compagni). L'opera narra, in 300 stanze in nona rima, la visita dell'autore-protagonista a uno stupendo palazzo, allegoria dell'animo umano, dove lo invita Madonna, allegoria dell'Intelligenza. I temi sviluppati sono teologici e filosofico-morali; il soggiorno è allietato da musiche, canti, danze e da novelle classiche e cavalleresche.

PER LO STUDIO

a. Quali argomenti trattano i poemetti didattico-religiosi? Qual era il loro scopo?
b. Quali temi affronta la poesia didattica laica?
c. Verso l'esame **Analisi del testo**
Per conoscere quali erano considerati comportamenti "cortesi" a tavola, leggi il testo a p. 362 e sviluppa l'attività proposta.

LE PAROLE

Alessandrino francese
Verso doppio che ripete due successioni di sei o sette sillabe.

Proverbi contro le donne

A1
T 38

Anonimo veneto
Proverbia quae dicuntur super natura foeminarum

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

vv. 525-572

Il poemetto didattico-morale più antico, di area veneta (1170 ca.), è rappresentato dagli anonimi *Proverbia quae dicuntur super natura foeminarum* (*Proverbi che si dicono sulla natura delle donne*), che si collocano nel filone misogino medioevale. Il metro è in quartine di doppi settenari.

O Quanti 'sempli à la gata de l'ençegno femenino,
Tuti sont en la femena, nulo se'n truova meno:
e[u] ch'açertare voiolo, e not e dia me peno;
talor cred'hom q'eu dorma q'eu veio al sereno.

Quand à lo pelo reu et è magra la gata,
dice l'om, s'el' è fuira, qe lo fa per sofrata;
mai quando 'l pel li luse et ell' è grasa fata,
alor se pena plui de far mala barata.

Lo simele fa le femene qe sta en scarsitate:
dise l'om qe lo fa però c'à povertate;
mai quando son richiseme, plene de dignitate,
alora mena plu rei fati con maltate.

Ora ponete mente su questo qe dito v'ai:
plui foleça le riqe ca le pover' asai;
se le povre fai male, e le riqe fai guai:
tant le aio provate qe conosute l'ai.

Çà no dota le femene en dito ni en fato
Far quelo ch'atalentali e qe li est' a grato;
quando qe plui par qe t'ame, te dise «Scaco mato»,
'braçando e basando sì te traçe reu trato.

Lo fato de le femene molto è stranio e fero;
quelo qe plui desidera, me dise: «Eu no lo quero»;
sì à de reu engano lo cor plen entero,
spesora fa l'om creere qe lo blanco sea negro.

E dapoi qe la femena à tanto foleçato
qe tuto lo so lignaço avrà vitoperato,
mostra qe sia pentida et abia 'l cor cançato,
e dis, fin q'ela viva no farà tal mercato.

1-4
Quante caratteristiche ha la gatta della furbizia femminile, sono tutte nella donna, non ne manca nessuna; io che le voglio accertare mi affanno notte e giorno; talora qualcuno crede che io dorma, mentre veglio la notte.

5-8
Quando ha il pelo opaco ed è magra, se la gatta è ladra, si dice che lo fa per necessità; ma quando il pelo è lucido ed è grassa, allora si dà ancor più da fare per compiere frodi.

9-12
Così fanno le donne che sono in miseria: si dice che lo fanno per la povertà, ma quando sono ricchissime, piene di dignità, allora compiono le maggiori malefatte con malizia.

13-16
Ora ponete mente a questo che vi ho detto: sono assai più disoneste le ricche delle povere; se le povere fanno male, le ricche fanno guai: tanto le ho sperimentate, che ora le conosco bene.

17-20
Non temono le donne, nel dire e nel fare, di far quello che vogliono e che va loro a genio; quando sembra che più ti amino, ti dicono: «Scacco matto», abbracciando e baciando ti mandano in malora.

21-24
La natura delle donne è molto strana e crudele; di quello che più desiderano dicono: «Non lo voglio»; hanno il cuore completamente pieno di malvagio inganno, spesso fanno credere all'uomo che il bianco sia nero.

25-28
E dopo che la donna si è comportata così male da gettar discredito su tutta la sua famiglia, mostra di essere pentita e di aver cambiato animo, e dice, finché sarò viva non farò più tali cose.

E tuto questo mostra per enganar qualc'omo,
qé de fora par bona, dentr' è falsa, con' pomo:
cui queste prende e credeli, mal se le men' a domo,
ké çamai la puitana meter no pòi en bon domo.

Mai certo questa causa veçuta l'ai e veço:
poi q'è usaa la gata meter branca en laveço,
tanto no te par plana ni umele per certo,
s'ela se vé bon asio, q'ela no faça peço.

Ben este mato e fole qi s'enfìa en serpente,
q'elo tradì la femena savem, primeramente,
onde li dé Deu pena qe li fa trar lo ventre
su per la prëa dura et per spine ponçente.

Nui' omo en questo mondo se devrï' enfïare
En femena, dapoi c'Adamo fe' peccare:
per quelo traïmento la fai l'omo portare
cuverto 'l front e 'l cavo, qe's dibia vergonçare.

L'amore de le femene no è amor, mai sont amare,
et art è de malicia, de mentir e çurare:
lo so amor per tal nome no se devria piiare,
mai castigabricone hom lo devria clamare.

29-32
E tutto questo lo fa per ingannare qualcuno, perché di fuori sembra buona, e dentro è cattiva, come una mela: chi crede loro e se le prende, male se le porta a casa, perché mai puoi far comportar bene una puttana.

33-36
Ma certo questa cosa l'ho veduta e la vedo: poiché la gatta è abituata a mettere la zampa nella pentola, non ti sembra certo ingenua e umile, perché, se ha l'occasione, fa di peggio.

37-40
È ben matto e folle chi si fida del serpente che, come sappiamo, prima tradì la donna, per cui Dio lo punì costringendolo a trascinare il ventre sulla dura pietra e sulle spine pungenti.

41-44
Nessuno in questo mondo si dovrebbe fidare della donna, dacché fece peccare Adamo: per quel tradimento devono portare il capo e la fronte coperti, per vergogna.

45-48
L'amore delle donne non è amore, ma sono amare, hanno l'arte della malizia, del mentire e spergiurare; il loro amore non si dovrebbe chiamare con tal nome, ma si dovrebbe chiamare castigamatti.

Analisi e interpretazione

Le accuse
La donna, idealizzata dalla letteratura cortese, è oggetto in questi versi di strali misogini: è maliziosa e infida come la gatta, volubile e infedele, traditrice come il serpente, alle cui tentazioni cedette Eva, trascinando Adamo nel peccato.

La tradizione misogina ascetico-cristiana
La vena misogina, non estranea agli autori classici greci (lo stesso *Omero*, nell'*Iliade*, attribuisce all'infedeltà di Elena le cause della guerra di Troia) e latini (Ovidio, Giovenale), era molto presente nella mentalità cristiana medioevale e compare in diverse opere del periodo.
Il teologo Tertulliano, sviluppando il tema biblico di Eva che cedette alla tentazione del serpente, diffidava della moda femminile. Sulla scorta di un'interpretazione della *Prima lettera ai Corinzi* oggi rifiutata dalla stessa chiesa, sant'Agostino considerava il matrimonio un rimedio contro la concupiscenza. La religione manichea, cui si rifacevano soprattutto i catari, predicava l'astensione completa dai rapporti sessuali e considerava il corpo un ostacolo al raggiungimento del Bene. Spunti misogini compaiono anche nei profani *Carmina Burana* (> A1 T7), nei quali la donna è rappresentata prevalentemente come oggetto di piacere, seducente e provocatoria.

Attività

1. L'intento dell'autore
In che modo viene rappresentata la donna nel poemetto? Qual è l'intento dell'autore?

2. Poeti a confronto
Parlare
Instaura il confronto tra questo testo, la pastorella di Cavalcanti (> A1 T31) e la lirica di Rustico Filippi (> A1 T32). Sofferma la tua attenzione su come viene presentata la figura femminile e sulla diversa ideologia dei tre autori. Poi preparati a esporre la tua analisi comparativa in un intervento orale di 10 minuti.

Giacomino da Verona

La vita

Di Giacomino da Verona, vissuto nella seconda metà del Duecento, sono rimaste pochissime testimonianze. Poeta, probabilmente appartenente all'ordine dei Frati Minori, scrisse il poemetto didascalico *Babilonia, città infernale*.

Le opere e i temi

Il poemetto di Giacomino è diviso in due parti: *La Gerusalemme celeste* e *Babilonia, città infernale*. La città chiamata in causa per rappresentare le meraviglie del Paradiso è Gerusalemme, in quanto custodisce il Sepolcro di Cristo, mentre Babilonia rappresenta gli orrori dell'Inferno, poiché nella tradizione biblica è considerata metafora del Male, madre di tutti i vizi.

Essa è descritta, con realismo vivace e popolaresco, come una città desolata, dove tra acque torbide, rettili sozzi e draghi affamati s'aggirano i diavoli, che fanno arrostire i dannati per offrirli in pasto a Satana (> A1 T39).

Costruzione della torre di Babele, pagina miniata dal *Welthchronik* di Rudolf von Ems, 1383. Stoccarda, Wurttembergische Landesbibliothek.

PER LO STUDIO

a. Che cosa rappresentano Gerusalemme e Babilonia nel poemetto di Giacomino da Verona?

A1
T 39

Il pozzo infernale e i diavoli

Giacomino da Verona
Babilonia, città infernale

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. I, Sansoni, Firenze, 1970

vv. 85-124

Da *Babilonia, città infernale* riportiamo la scena in cui si descrive il pozzo in cui vengono precipitati i dannati, per essere poi morsi, bastonati, arrostiti da repellenti diavoli. L'originale in volgare veronese è in quartine monorime o assonanzate di settenari doppi (formati da due emistichi di sette sillabe, non sempre precise).

La puça è sì granda ke n'exo per la boca,
Ka eo volervel dir tuto seria negota,
ké l'om ke solamente l'aproxima né 'l toca
çamai per nexun tempo non è livro d'angossa.

Mai no fo veçù unca per nexun tempo
logo né altra consa cotanto puçolento,
ké millo meia e plu da la longa se sento
la puça e lo fetor ke d'entro quel poço enxo.

Asai g'è là çó bisse, liguri, roschi e serpenti,
vipere e basalischi e dragoni mordenti:
agui plui ke rasuri taia l'ong[l]e e li denti,
e tuto 'l tempo manja e sempr' è famolenti.

Lì è li demonii cun li grandi bastoni,
ke ge speça li ossi, le spalle e li galoni,
li quali è cento tanto plu nigri de carboni,
s'el no mento li diti de li sancti sermoni.

Tant'à orribel volto quella crudel compagna,
k'el n'ave plu plaser per valle e per montagna
esro scovai de spine da Roma enfin en Spagna
enanço k'encontrarne un sol en la campagna.

Ked i çeta tutore, la sera e la doman,
Fora per mei' la boca crudel fogo çamban,
la testa igi à cornua e pelose le man,
et urla como luvi e baia como can.

1-4
È così grande la puzza che esce dalla bocca (del pozzo infernale), che anche se volessi descriverla non ci riuscirei, tanto che chiunque solamente volesse avvicinarsi e provare a sentirla non riuscirebbe mai più a liberarsi dalla nausea.

5-8
Mai non fu visto luogo, né altra cosa, tanto puzzolente, che la puzza e il fetore che esce da quel pozzo si sente da più di mille miglia di distanza.

9-12
Laggiù vi sono molte bisce, ramarri, rospi e serpenti, vipere e basilischi (serpenti favolosi, capaci di dare la morte con lo sguardo) e draghi affamati: le unghie e i denti taglienti, più affilati dei rasoi, e mangiano tutto il tempo e sempre sono affamati.

13-16
Lì stanno i demoni con grandi bastoni, che spezzano le ossa, le spalle e i femori, i quali (demoni) sono cento volte più neri dei carboni, se non mentono i detti delle Sacre Scritture.

17-20
È così orribile il volto di quella crudele compagnia, che si avrebbe più piacere a essere flagellati con spine per valli e per montagne da Roma fino in Spagna che incontrarne uno solo nella campagna.

21-24
Perché gettano sempre, sera e mattina, fuori dalla bocca un crudele fuoco infernale; la testa hanno cornuta e pelose le mani, urlano come lupi e abbaiano come cani.

Ma poi ke l'omo è lì e igi l'à en soa cura,
en un'aqua lo meto k'è de sì gran fredura
ke un dì ge par un anno, segundo la scriptura,
enanço k'eli el meta en logo de calura.

E quand ell' è al caldo, al fredo el voravo esro,
tanto ge pare-l dur, fer, forto et agresto,
dond el non è mai livro per nexun tempo adesso
de planto e de grameça e de gran pena apresso.

Staganto en quel tormento, sovra ge ven un cogo,
çoè Balçabù, de li peçor del logo,
ke lo meto a rostir, com'un bel porco, al fogo,
en un gran spe' de fer per farlo tosto cosro.

E po' prendo aqua e sal e caluçen e vin
e fel e fort aseo e tosego e venin
e sì ne faso un solso ke tant è bon e fin
ca ognunca cristïan si 'n guardo el Re divin.

25-28
Ma quando l'uomo è lì e l'hanno in loro balia, lo mettono in un'acqua così fredda che un giorno gli pare un anno, secondo la scrittura, prima che lo mettano in luogo caldo.

29-32
E quando è al caldo, vorrebbe essere al freddo, tanto gli pare duro, feroce, forte e aspro, per cui non è mai libero dal pianto, dal dolore e dalla gran pena.

33-36
Stando in quel tormento arriva un cuoco, Belzebù, tra i peggiori del luogo, che lo mette ad arrostire, come un bel porco, con un grande spiedo di ferro per farlo presto cuocere.

37-40
E poi prende acqua, sale, fuliggine e vino, fiele e aceto forte, tossico e velenoso, e così ne fanno una salsa che tanto è buona e fine che ogni cristiano può ringraziare Dio.

Analisi e interpretazione

La rappresentazione dei diavoli

Il fetore e i rettili, il fuoco e il gelo, i demoni pelosi e cornuti che urlano come lupi e abbaiano come cani, il cuoco Belzebù sono elementi descrittivi dell'orrido Inferno, rappresentato in modo assai ingenuo e primitivo, soffermandosi principalmente sugli aspetti fisici e più concreti delle pene.

Il fascino del soprannaturale

L'immaginario medioevale era popolato di esseri soprannaturali, misteriosi e infinitamente più potenti degli uomini, nel bene (gli angeli) e nel male (i diavoli). In particolare al diavolo, al suo influsso malefico, erano attribuite molte delle disgrazie che potevano capitare agli uomini. I diavoli potevano assumere travestimenti di ogni genere, persino vesti di donna o di santo. Anche molti animali, sia reali, come il lupo, simbolo dell'avidità insaziabile, sia favolosi, come il basilisco, il drago e il grifone (> A1, Approfondimenti, p. 184) erano considerati allegorie del diavolo.

Effetto "grottesco"

Il mondo infernale descritto da Giacomino presenta una singolare mescolanza di tragico e comico, con il risultato di apparire "grottesco", almeno per la sensibilità odierna. La deformazione grottesca si incontra anche nell'iconografia dei bestiari e in tanta letteratura del Due-Trecento, ed è connessa con la concezione carnevalesca del mondo propria delle classi subalterne. Questa concezione si esprimeva appunto nelle feste del carnevale, in cui le convenzioni sociali venivano ribaltate, e tutto ciò che aveva a che fare con il corpo e con le sue funzioni elementari veniva valorizzato, in una celebrazione liberatoria, in contrasto con i dettami della religione e della cultura ufficiale. Le fantasie infernali di Giacomino, destinate a un pubblico popolare, erano un ammonimento a non peccare, ma potevano anche suscitare il riso, un modo per esorcizzare l'angoscia e la paura.

Lo stile umile

Lo stile del poemetto è umile, commisurato al pubblico popolare al quale si rivolgeva, la descrizione è vivace e realistica.

Attività

1. La descrizione dei diavoli
Come sono descritti fisicamente i diavoli?

2. Le sofferenze dell'uomo medioevale
La rappresentazione infernale esaspera le sofferenze che l'uomo medioevale soffriva maggiormente. Di quali mali si tratta?

3. Il grottesco e l'intento dell'autore
Perché l'autore mescola il comico e il tragico?

L'Inferno e i diavoli, tra dottrina e immaginazione medioevale

Nel Medioevo, l'*Apocalisse* di san Giovanni, con la sua concezione dell'Aldilà e soprattutto con la contrapposizione tra Inferno e Paradiso, attirò l'attenzione di predicatori, scrittori, pittori e scultori.

La concezione cristiana circa la realtà spirituale delle anime e la sorte che attende l'uomo dopo la morte è la seguente.

- L'anima sopravviveva alla morte e, a seconda delle azioni compiute in vita, andava in Paradiso (luogo dell'eterna gioia), in Purgatorio (luogo di penitenza, espiazione e purificazione dalle colpe non gravi) o nell'Inferno (luogo dell'eterna sofferenza).
- Le anime accolte in Paradiso, ricolme dell'amore di Dio, pregano per i vivi; questi a loro volta sono esortati a pregare, perché ciò abbrevia le sofferenze dei defunti che sono in Purgatorio.
- La sofferenza e la gioia delle anime è spirituale.
- L'anima, realtà spirituale indistruttibile, dopo il Giudizio Universale si riunisce con il suo corpo: sofferenza e gioia saranno anche fisiche, ossia perfette e assolute.
- Dio consente ad anime elette ed eccezionali di avere visione dell'aldilà e ad alcuni defunti di comparire ai vivi per esortarli al bene e distoglierli dal male (qualunque rito magico relativo ai defunti era duramente condannato dalla Chiesa).

Nella tradizione biblica, l'Inferno trae origine dalla cacciata dal Cielo di Lucifero, l'angelo più luminoso (dal latino *lucem fero,* «portatore di luce») e più bello, e di altri angeli che con lui si ribellarono a Dio, e dalla loro trasformazione in diavoli. In ebraico il diavolo è detto Satana, ossia «accusatore», colui che accusa Dio, calunniandolo. Il termine «diavolo» (dal verbo greco *diá-bállein*, «trasportare dall'altra parte», «separare») indica la separazione dal principio del bene, cioè da Dio; per questo lo spirito del male è così potente e tenta costantemente gli uomini. Gli angeli intraprendono con lui un'eterna lotta per strappargli le anime; anche i santi sono in grado di contrastare la sua potenza.

Le immagini dell'Inferno nella *Navigazione di san Brendano*

L'uomo medioevale non metteva in dubbio che Inferno e Paradiso esistessero realmente sulla terra; nella mappa del cosmografo Grazioso Benincasa e nei trattati di Onorio d'Autun se ne ritrova la topografia, che situa il Paradiso in un'isola misteriosa dell'Oceano Atlantico (*Le isole fortunate*) e l'Inferno in un'isola delle Canarie o, comunque, all'estremo Occidente. Il Paradiso fu rappresentato nell'immaginario letterario come una splendida isola con prati fioriti, abitata dagli angeli e allietata da canti, proiezione della vita serena della classe aristocratica. L'Inferno, invece, come luogo di infinite torture abitato da diavoli di aspetto terrificante, proiezione degli orrori delle guerre, delle ossessioni e dei terrori della fantasia.

La leggendaria *Navigazione di san Brendano* (> A1 T4), prevede una descrizione dell'Inferno, in cui i diavoli sono neri, pelosi e con la barba lunga, armati di pale di ferro e di tenaglie infuocate con cui torturano i peccatori (rappresentazione molto simile a quella di Giacomino da Verona e di Bonvesin de la Riva).

Anonimo
Navigazione di san Brendano

in *Tre storie medioevali*, a cura di L. Fiori e P. Forghieri, Atlas, Bergamo, 1992

Navigando ancora, il vento li portò dalle parti di Aquilone[1]; videro un'isola tutta piena di pietre grandi ed era molto brutta, senza alberi né foglie né erbe né fiori né frutti, ma tutta piena di fucine e di fabbri[2]; ogni fucina era piena di ardenti fornaci[3] e ciascun fabbro martellava con tanta forza e tanto rumore da parere eccessivo anche per l'Inferno.

«Fratelli miei, – disse S. Brendano, – questo è un posto maledetto e sarebbe meglio starne lontani;» subito, però, un vento molto forte li spinse sull'isola, dove venne loro incontro un vecchio con la barba molto lunga, nero e peloso come un porco e che puzzava molto forte. «Figlioli, – disse S. Brendano, – levate alta la vela e fuggiamo da questa isola.» Ma, mentre si allontanavano, il vecchio barbuto gettò loro contro una mazza di ferro ardente di fuoco, che, per grazia di Dio, non colpì la nave. Sulla spiaggia comparve una gran moltitudine di uomini sporchi come il primo, ognuno con in mano una mazza di ferro incandescente.

E gettavano loro dietro queste mazze, ma nessuna colpì la nave; facevano però un grande puzzo e fecero bollire l'acqua del mare per tre giorni.

S. Brendano disse ai suoi frati: «Non temete, figlioli miei, il Signore ci aiuterà; voglio però che sappiate che siamo dalle parti dell'Inferno e questa è un'isola infernale e perciò dobbiamo pregare intensamente per invocare protezione.» Intanto si udivano da lontano delle grida molto dolorose, che provenivano da uomini portati al tormento, che si lamentavano dicendo chi «Al fuoco!», chi «All'acqua!»

Voci dolorose dicevano: «O Padre santo, prega per noi miseri, che siamo qui contro la nostra volontà; noi siamo legati molto forte e non vediamo da chi né chi ci tiene, ma sappiamo che la nostra vita è dolorosa e sempre lo sarà.»

L'acqua del mare intanto diventava sempre più torbida e pareva vomitare fuoco e un orribile puzzo, cosicché i frati erano spaventati e non sapevano dove andare, ma con l'aiuto di Dio partirono da un luogo tanto brutto.

1. dalle parti di Aquilone: Aquilone è il vento di Tramontana, che soffia da Nord. Perciò l'espressione indica il settentrione.
2. fabbri: sono esseri infernali, paragonabili ai diavoli.
3. fornaci: luogo in cui si cuociono mattoni da costruzione.

Presentazione di Lucifero nella *Commedia*

Le opere di Giacomino da Verona e di Bonvesin de la Riva, insieme alla *Navigazione di san Brendano*, sono tra gli antecedenti danteschi nella rappresentazione dell'Aldilà cristiano.

L'oltretomba di Dante è tuttavia molto più complesso e ricco di significati: il buio dell'Inferno rientra in un disegno armonico, in cui domina Lucifero, presentato come la personificazione stessa del male. Dante riassume e insieme supera tutte le tradizionali immagini del diavolo. Le tre facce di Lucifero, deformazione parodistica, secondo il critico Eugenio Donadoni, della Trinità, si congiungono tra loro sulla parte posteriore del cranio:

- la faccia anteriore centrale, rossa, corrisponde all'odio;
- quella di destra, metà bianca e metà gialla, è il simbolo dell'ignoranza;
- quella di sinistra è nera e simboleggia l'impotenza.

Le tre bocche emergono dal ghiaccio della Giudecca (dove sono puniti i traditori dei benefattori) e le tre paia di ali che sollevano il vento fanno ghiacciare il fiume Cocito.

La valenza allegorica

La mostruosità del gesto di Lucifero di «dirompere con i denti» Giuda, Bruto e Cassio, i supremi traditori, è molto sintetica. Il loro tradimento acquista una forte valenza allegorica in base alla mentalità politica di Dante e alla sua concezione provvidenziale della storia: Giuda ha tradito Gesù Cristo, fondatore della Chiesa cristiana da cui deriva l'autorità del papato; Bruto e Cassio hanno ucciso Giulio Cesare e sono i traditori dell'Impero; Papato e Impero sono voluti da Dio per guidare l'uomo.

Dante Alighieri
Divina Commedia

Inferno XXXIV, vv. 28-60
Zanichelli, Bologna, 2001

"Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo il petto uscìa fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.
S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui proceder ogne lutto.
Oh quanto parve a me gran meraviglia
quand'io vidi tre facce alla sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sé giugnieno al luogo della cresta:
e la destra parea tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.
Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar non vid'io mai cotali.
Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da ello:
quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangëa, e per tre menti
gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
Da ogni bocca dirompea co' denti
un peccatore, a guisa di maciulla,
sì che tre ne facea così dolenti.
A quel dinanzi il mordere era nulla
verso 'l graffiar, che tal volta la schiena
rimanea della pelle tutta brulla.

PER LO STUDIO

a. Quali caratteri presenta la descrizione di Lucifero?

b. Quale significato morale acquista il ruolo dei demoni nella *Commedia*?

28-30
L'imperatore del regno della sofferenza usciva dal ghiaccio dalla metà del petto in su: io sono più vicino, in lunghezza, a un gigante,

31-33
che non un gigante a un suo braccio: vedi, ormai, quanto smisurato dovesse essere il corpo intero, per essere proporzionato a tale parte.

34-36
Se egli fu così bello come ora è brutto, e alzò lo sguardo superbamente contro il suo creatore, giustamente da lui deve avere origine ogni male.

37-39
Oh quale grande meraviglia provai quando vidi tre facce sulla sua testa! Una davanti, ed era rossa;

40-42
le altre due, che si aggiungevano a questa sopra la parte mediana di ciascuna spalla, si ricongiungevano sulla sommità (dove alcuni uccelli hanno la cresta);

43-45
quella destra appariva giallastra, e quella sinistra era come quella di coloro che abitano l'alta valle del Nilo (nera quindi, come quella degli Etiopi).

46-48
Da sotto ciascuna testa uscivano due grandi ali, proporzionate a quelle di un uccello enorme: io non ho visto mai vele di mare così grandi.

49-51
Non erano coperte da penne, ma la loro forma era come quella delle ali di un pipistrello e le agitava, così che tre venti venivano generati da lui.

52-54
Per questo il Cocito si ghiacciava tutto; Lucifero piangeva con sei occhi e il pianto gocciolava giù, lungo i tre menti, misto a bava sanguinosa.

55-57
Da ogni bocca stritolava con i denti un dannato, come una macina, così che in questo modo ne tormentava tre.

58-60
Per colui che si trovava nella bocca di mezzo, i morsi erano un nulla in confronto ai graffi (che gli davano le unghie di Lucifero), tanto che la schiena a volte rimaneva quasi del tutto priva di pelle.

Brunetto Latini

La vita

Brunetto Latini nacque a Firenze nel 1220 da famiglia guelfa ed esercitò l'attività di notaio nella cancelleria del Comune (1254-1260). Fu inviato in Spagna, per chiedere appoggio al re Alfonso X di Castiglia, quando Manfredi di Svevia intervenne a fianco dei ghibellini. Di ritorno, raggiunto dalla notizia della sconfitta dei guelfi a Montaperti (1260) e del sopravvento dei ghibellini a Firenze, fu costretto a rimanere esule in Francia. Dopo la battaglia di Benevento (1266), Brunetto poté rientrare a Firenze, dove riprese la sua attività professionale e ricoprì importanti cariche (fu priore nel 1287). Morì nel 1294.

Le opere e i temi

Negli anni dell'esilio (1260-1266) Brunetto scrisse i *Livres du Trésor*, un'enciclopedia in prosa francese che compendiava il sapere filosofico, teologico, naturalistico e retorico del tempo. Quasi contemporaneamente compose il poemetto allegorico *Tesoretto* (un "tesoro" minore, in 2944 versi settenari rimati a coppie, in volgare fiorentino) ispirato a Boezio (*Consolatio philosophiae*) e all'opera allegorica francese *Romanzo della Rosa*, composta intorno alla metà del Duecento. A sua volta, il *Tesoretto* diffuse in Toscana il gusto per la poesia didascalico-allegorica e influenzò il poemetto *Fiore* (1284-1294), attribuito a Dante.

Il *Tesoretto* e l'allegoria del viaggio

L'autore affida al *Tesoretto* il compito di divulgare gli stessi contenuti del *Trésor*, riassumendoli e presentandoli nella forma della visione allegorica. Lo schema è quello del viaggio autobiografico: il protagonista, Brunetto, di ritorno dall'ambasceria in Castiglia, incontra nella pianura di Roncisvalle uno studente bolognese che lo informa della sconfitta di Montaperti. Sgomento per la notizia, si smarrisce in «una selva diversa», dove ha inizio un percorso simbolico attraverso i vari stadi della conoscenza. Dapprima, viene confortato dall'incontro con una dama, personificazione della Natura che, «vicaria» di Dio nel mondo, lo istruisce sui principi regolatori dell'universo (l'ordine della creazione, l'incessante generarsi e disfarsi delle creature). La dama lo accompagna nel regno delle Virtù, dove assiste a una cerimonia di iniziazione: un cavaliere riceve precetti di comportamento da Cortesia, Leanza (lealtà), Prodezza (coraggio), Larghezza (generosità e liberalità). Si tratta delle virtù che un cittadino deve possedere per guadagnarsi con il suo operato la stima altrui e che, secondo la concezione borghese dell'autore, non sono più prerogativa esclusiva della nobiltà di sangue.

Educato alla cortesia, il viaggiatore entra nel regno del dio Amore, cui fanno da corona quattro donne (Paura, Devianza, Amore, Speranza); egli si salva dalle loro insidie grazie all'aiuto del poeta latino Ovidio (43 a.C. - 17 d.C). In questo regno prevale il pensiero della morte e il poeta si rivolge al lettore per indurlo a riflettere sui vizi che allontanano l'animo dalla salvezza e sulla vanità dei beni terreni. L'opera si interrompe nel momento in cui il geografo Tolomeo si appresta a spiegargli l'ordine dell'universo.

PER LO STUDIO

a. Quali sono le principali opere poetiche di Brunetto Latini? Quali i contenuti e le caratteristiche dominanti?

Gli insegnamenti di Cortesia

A1
T 40

Brunetto Latini
Tesoretto

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi Milano-Napoli, 1968

vv. 1725-1732; 1757-1850

Il seguente brano del *Tesoretto* è tratto dal discorso di Cortesia al giovane cavaliere. I distici di settenari sono a rima baciata.

[...] io gentil tengo quelli
che par che modo pilli
di grande valimento
e di bel nudrimento,
sì ch' oltre suo lignaggio
fa cose d'avantaggio
e vive orratamente,
sì che piace a le gente.
[...]
Però non dir novella
se non par buona e bella
a ciascun che la 'ntende,
ché tal ti ne riprende
che aggiunge bugia,
quando se' ito via,
che ti déi ben dolere.
Però déi tu sapere
in cotal compagnia
giucar di maestria,
ciò è che sappie dire
quel che deia piacere;
e lo ben, se 'l saprai,
con altrui lo dirai,
dove fie conusciuto
e ben caro tenuto,
ché molti sconoscenti
troverai fra le genti,
che metton maggio cura
d'udire una laidura
ch'una cosa che vaglia:
trapassa e non ti caglia.
E sie bene apensato,
s'un om molto pesato
alcuna volta faccia
cosa che non s'aggiaccia
in piazza né in templo,
no 'nde pigliare asemplo,
perciò che non ha scusa
chi altrui mal s'ausa.

1. io... tengo: che io considero nobile (*gentil*).
2-4. che... nudrimento: che mostra di acquistare comportamenti di grande qualità (*valimento*) e di buona educazione.
5-6. sì... d'avantaggio: così che fa cose ottime (*d'avantaggio*, dal francese *avantage*) indipendentemente dalla sua nascita.
7. orratamente: onorevolmente.
9. Però... novella: perciò non dire cosa alcuna (*novella*: notizia).
12-15. ché tal... dolere: perché uno può poi rimproverartela aggiungendovi cose che non hai detto, quando ti sarai allontanato (*se' ito via*: te ne sei andato; *ito* è latinismo), tanto che te ne dovrai rammaricare molto.
17. in cotal compagnia: in certe compagnie.
18. giucar di maestria: usare abilità.
19. sappie: sappia.
20. deia: debba.
21-24. e lo ben... tenuto: la verità se la conosci, la dovrai dire dove è apprezzata e stimata.
25. sconoscenti: sconsiderati.
27. maggio: maggiore.
28. laidura: oscenità.
29. vaglia: valga, abbia valore.
29-30. trapassa... caglia: passa e non preoccuparti di loro.
31. sie bene apensato: sta molto attento.
32. s'un om... pesato: se un uomo molto stimato.
34. cosa... s'aggiaccia: un'azione scorretta (che non si addica).
35. templo: chiesa (dal latino *templum*).
36. no 'nde... asemplo: non prendere esempio da lui (*'nde* dal latino *inde*: ne).
38. chi altrui... s'ausa: chi fa proprio il cattivo comportamento di altri.

E guarda non errassi
se tu stessi o andassi
con donna o con segnore
o con altro maggiore;
e benché sie tuo pare,
che lo sappie innorare,
ciascun per lo su' stato.
Siene sì ampensato,
e del più e del meno,
che tu non perdi freno;
ma già a tuo minore
non render più onore
ch'a luï si convenga,
né ch'a vil te ne tenga:
però, s'egli è più basso,
va sempre inanzi un passo.

E se vai a cavallo,
guardati d'ogne fallo;
quando vai per cittade,
consiglioti che vade
molto cortesemente:
cavalca bellamente,
un poco a capo chino,
ch'andar così 'n disfreno
par gran salvatichezza;
né non guardar l'altezza
d'ogne casa che truove;
guarda che non ti move
com'on che sia di villa;
non guizzar com'anguilla,
ma va' sicuramente
per via tra la gente.
Chi ti chiede in prestanza,
non fare adimoranza
se tu li vuol' prestare:
no'l far tanto tardare
che 'l grado sia perduto
anzi che sia renduto.

39. guarda non errassi: evita di assumere comportamenti scorretti.
42. maggiore: di livello sociale più elevato.
43. e benché... pare: anche se fosse pari a te (socialmente).
44. che lo... innorare: devi saperlo rispettare.
46-47. Siene... meno: sta attento a chi conta di più e chi meno.
48. freno: la misura.
52-54. né ch'a... passo: non onorare più del necessario in modo che non ti ritenga più in basso di lui (*vil*), però se è inferiore a te, precedilo di un passo.
56. fallo: errore.
58. consiglioti che vade: ti consiglio di andare.
61. un poco... chino: senza baldanza.
62-63. ch'andar... salvatichezza: correre a cavallo (per le strade della città) sarebbe cattiva educazione.
64-65. né non... truove: e non metterti a guardare l'altezza (meravigliato) di ogni casa che incontri.
66. che non ti move: di non muoverti.
67. com'on... di villa: come un uomo di campagna.
68. guizzar: strisciare.
71. in prestanza: denaro a prestito.
72. adimoranza: ritardo.
75. grado: piacere.
76. anzi che sia renduto: prima che riceva la riconoscenza.

E quando se' in brigata,
seguisci ogne fïata
lor via e lor piacere,
ché tu non déi volere
pur far a la tua guisa,
né far di lor divisa.
E guàrdati ad ogn'ora
che laida guardatura
non facci a donna nata
a casa o nella strata:
però chi fa 'l sembiante
e dice ch'è amante,
è un briccon tenuto.
E io ho già veduto
solo d'una canzone
peggiorar condizione:
ché già 'n questo paese
non piace tal arnese.
E guarda in tutte parti
ch'Amor già per su' arti
non t'infiammi lo core:
con ben grave dolore
consumerai tua vita,
né mai di mia partita
non ti potrei tenere,
se fossi in suo podere.

77-82. se' in brigata... divisa: quando sei in gruppo di persone segui ogni volta (*fïata*) la loro strada e i loro desideri, perché non devi voler fare solo a modo tuo (*a la tua guisa*) e non separarti da loro.

83. ad ogn'ora: sempre.

84. laida guardatura: sguardo impudico.

85. donna nata: donna alcuna.

87-89. però chi fa... tenuto: chi finge di amare è considerato un villano.

90-92. ho già veduto... condizione: ho visto che basta solo una canzonatura (*canzone*) per compromettere la propria posizione sociale.

94. arnese: cosa.

100-101. mai... tenere: mai ti potrei tenere tra i miei fedeli (della Cortesia) se tu fossi in preda alla passione d'amore.

Analisi e interpretazione

Norme morali e civili

La virtù della Cortesia, allegoricamente personificata, fornisce norme di comportamento pratico. Essa consiglia, quando si comunica con gli altri, di pensare a quello che si dice, a come e a chi, per non dar adito a rimproveri o a malintesi. Esorta inoltre, quando si ha a che fare con qualcuno, a non creare situazioni di disagio, a stare al proprio posto, cioè ad attenersi al posto che si occupa nella scala sociale. Elargisce poi norme di buona educazione, quali non correre a cavallo nelle strade di città, essere solleciti nel prestare denaro se richiesto, non essere temerari o villani con le donne. Infine, suggerisce di non cadere schiavi della passione amorosa.

Una concezione borghese

La personificazione della Cortesia è un motivo ricorrente nella lirica cortese, ma il fatto che Brunetto se ne serva non significa che condivide la concezione aristocratica che lo sottende. Egli si colloca in un'epoca in cui le virtù cortesi sono fatte proprie dai ceti borghesi, che le intendono come un valore individuale, non legato alla nobiltà di nascita; è la città, ora, non più la corte, la scuola del saper vivere, della misura, dell'ordine, e il borghese mostra di voler assimilare le virtù cavalleresche che in passato erano prerogativa dei nobili.

Attività

1. La tematica

Qual è il motivo centrale del testo?

2. L'intento dell'autore

Qual è l'intento dell'autore?

3. Analisi del testo

Verso l'esame

Per gli insegnamenti cortesi dello stare a tavola, puoi analizzare il testo sulle buone maniere a p. 362.

La trattatistica

La prosa nel Duecento: volgarizzamenti, studi di retorica e trattati

Nel corso del Duecento, parallelamente al costituirsi di una cultura borghese, si impose in molti campi l'uso del volgare: i notai e i giudici lo adottarono per stipulare contratti e redigere sentenze in una lingua che fosse comprensibile agli illetterati, inesperti delle *litterae* latine; mercanti e banchieri, che ora erano alla guida del Comune, cominciarono a utilizzarlo nei discorsi pubblici e per persuadere anche quei cittadini laici che non conoscevano il latino.

I volgarizzamenti tra intrattenimento ed esigenze pratiche

Le esigenze culturali dei ceti borghesi furono inizialmente soddisfatte dai volgarizzamenti di opere latine e francesi. Si trattava di traduzioni molto libere, in cui si adeguava il volgare alla sintassi del latino classico, un fatto che consentì agli autori del tempo di arricchire il loro lessico e acquisire il gusto per una prosa a regola d'arte, preparando così il terreno alla prose letterarie di Dante e di Boccaccio.

Le versioni in franco-veneto o in umbro-aretino dell'epica troiana (*Istorietta troiana*) e dei romanzi bretoni (*Tristano veneto, Tristano riccardiano, Romanzo di Tristano*) e il volgarizzamento toscano delle novelle orientali (*Libro dei setti savi*), già rielaborate in Francia, avevano lo scopo di dilettare e intrattenere il nuovo pubblico. Le traduzioni di testi classici (le orazioni e le opere retoriche di Cicerone, come il *De inventione*, I secolo a.C.) e medioevali (*Consolatio philosophiae* di Severino Boezio, VI secolo; *De contemptu mundi* di Lotario Diacono, nel 1198) rispondevano all'esigenza pratica di fornire un modello di scrittura per gli atti giuridici delle cancellerie e per i documenti notarili, per le epistole pubbliche e private, per la trattatistica religiosa, morale, filosofica e scientifica. Il recupero dei testi della classicità romana non seguiva criteri storici o filologici, ma pose le basi per il superamento della mentalità e dell'etica medioevale e per l'avvento dell'Umanesimo.

Ottavino Nelli, **Sant'Agostino insegna retorica a Cartagine**, 1375-1444 ca. Gubbio, Chiesa di Sant'Agostino.

La retorica per gli usi della vita comunale

Strumenti essenziali per la formazione della nuova classe dirigente diventarono gli studi di retorica, secondo le tradizionali *artes dictandi* o "arti del comporre e del bello scrivere", che rimasero oggetto di insegnamento per tutto il Medioevo. Orléans in Francia, Bologna e Firenze in Italia furono i maggiori centri di retorica prima in latino poi, sulla base di questo, in volgare (> A1, Approfondimenti, 196).

La scuola bolognese di retorica

Le prime scuole di retorica fiorirono a Bologna: qui insegnò il toscano Boncompagno da Signa in Valdarno, studiò Pier della Vigna, maestro di retorica latina alla corte siciliana di Federico II di Svevia e si formò Guido Faba, epistolografo (cioè scrittore di lettere), maestro di composizione e notaio, considerato l'iniziatore della prosa italiana. Faba applicò la retorica alla prosa, alternando nelle sue opere (*Gemma purpurea*, 1239; *Parlamenta et epistolae*, 1243) il latino al volgare. A lui si devono esempi di formule per arringhe giudiziarie o per lettere, con varianti che tenevano conto dei diversi emittenti e destinatari (tono dall'autoritario al cordiale, al complimentoso, al confidenziale, al servile).

Tra gli altri bolognesi che contribuirono alla diffusione del volgare vi fu Fra' Guidotto da Bologna, che nel *Fiore di rettorica* (1260) volgarizzò opere latine, tra cui un manuale di retorica (*Retorica ad Herennium* o *Rhetorica nova*) attribuito, nel Medioevo, a Cicerone, ma in realtà opera di un grammatico del I secolo d.C.

Brunetto Latini e la retorica in lingua volgare

Il notaio fiorentino Brunetto Latini (1220-1294) propose come modello di stile Cicerone, di cui tradusse in lingua volgare alcune orazioni e i primi capitoli della retorica (*De inventione*, detta anche *Rhetorica vetus*). Nella *Rettorica* egli dettò inoltre le regole per scrivere («dictare») e per esprimersi («dire») nella nuova lingua volgare. Epistolografo del Comune di Firenze, introdusse nella cancelleria della città la scrittura "alta" in volgare, a differenza di Pier della Vigna, che nella cancelleria dell'imperatore Federico II impose l'uso del latino.

I trattati morali e scientifici

Alla formazione culturale della borghesia contribuirono anche i trattati di contenuto morale e scientifico.

Nel panorama della trattatistica morale in prosa volgare spicca per la sua originalità il *Libro de' Vizi e delle Virtudi* (1290 ca.) di Bono Giamboni (nato nel 1240). Sul modello latino della *Psycomachia* (IV-V secolo) del poeta cristiano Prudenzio, l'autore personifica Vizi e Virtù e ne immagina la battaglia, anticipando alcuni spunti del *Convivio* dantesco e il tema del viaggio dell'anima dal peccato alla salvezza. Bono Giamboni eseguì inoltre una riduzione in volgare del *De contemptu mundi* di Lotario Diacono.

Altro esempio importante di prosa morale in volgare è un'opera anonima dal titolo *Fiore di virtù* (il cui modello è la *Summa Theologiae* di san Tommaso, > A1, p. 37), dove gli animali rappresentano esempi di virtù da perseguire o di vizi da evitare.

I bestiari

Nel Medioevo conobbero grande fortuna i bestiari (> A1 T5), trattati didascalici in cui si descrivevano l'aspetto e le virtù di animali reali e fantastici, i quali riflettevano l'idea medioevale che la realtà visibile è soltanto apparenza, che rimanda al mondo ultraterreno. Fonte di ispirazione per la gran parte dei bestiari fu il *Fisiologo* (> A1 T5). Tra i più celebri bestiari del Duecento vi è il *Bestiario moralizzato di Gubbio*, di autore anonimo, in versi.

Nell'Italia settentrionale ebbe inoltre larga diffusione, a metà del Duecento, il singolare bestiario di un ecclesiastico francese, il medico e chirurgo Richard de Fournival (1201-1260 ca.), dalla vasta cultura scientifica e filosofica. Nel suo *Bestiario d'amore*, de Fournival si distacca dalla tradizione del genere e propone un'interpretazione fantastico-erotica della materia.

Alle simbologie del *Fisiologo* s'ispira inoltre l'anonimo *Libro della natura degli animali*, scritto in volgare veneto e toscano, che fonde l'intento naturalistico con la leggenda e l'allegoria morale.

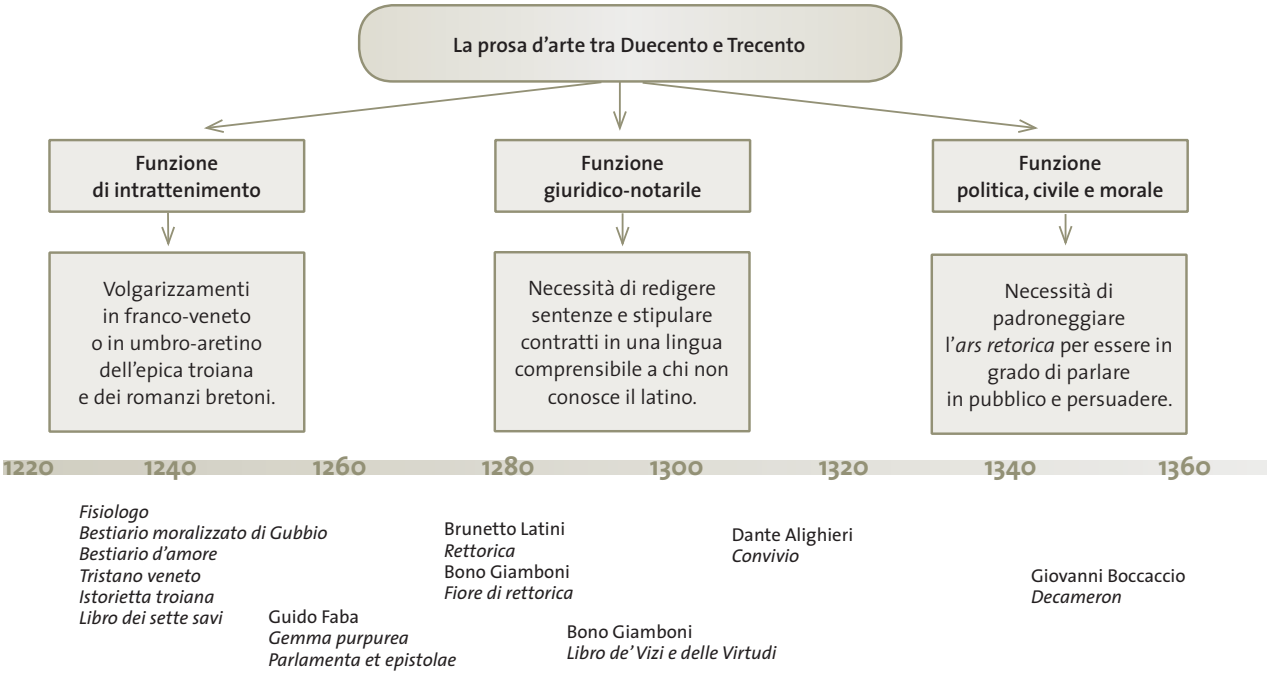
I trattati scientifici

La trattatistica scientifica in latino fu promossa particolarmente nella Curia siciliana, presso la quale si realizzarono traduzioni dal greco o dall'arabo di testi di argomento cosmologico-scientifico. Lo stesso imperatore Federico II scrisse *De arte venandi cum avibus,* un trattato in latino sulla caccia con il falcone, all'epoca molto praticata.

Tra i trattati in volgare particolarmente importante fu *Descrizione del mondo* (1282) del religioso domenicano Guido d'Arezzo, in due libri. In esso l'autore affida alla ragione, che deve essere distinta dalla fede, il compito di analizzare i fenomeni. Con una prosa semplice ed efficace e utilizzando il volgare modellato sull'aretino, in questo trattato Guido d'Arezzo affronta argomenti geografici e astronomici, descrive l'ordine naturale e l'organizzazione del creato, le cause del caldo, del freddo, delle piogge e dei terremoti, discute di pietre preziose e di reperti archeologici (per esempio i vasi etruschi), basandosi sulla concreta osservazione della realtà e prendendo, di conseguenza, le distanze da componenti fantastiche o da elementi magico-simbolici.

PER LO STUDIO

a. Per quali motivi nel corso del Duecento s'impose l'uso del volgare?
b. Quali meriti ebbero i volgarizzamenti di testi classici e medioevali?
c. Chi era Guido Faba? Per quale motivo è stato importante il suo lavoro?
d. Quale innovazione apportò Brunetto Latini nella cancelleria cittadina?
e. Che cosa sono i bestiari? In che modo rappresentano la realtà?



Brunetto Latini

La vita

Brunetto Latini nacque a Firenze nel 1220. Esiliato in Francia dopo la battaglia di Montaperti (1260) poté rientrare a Firenze solo dopo la battaglia di Benevento (1266). Morì nel 1294. **Biografia completa > A1, p. 186**.

Le opere e i temi

Tra le più importanti opere in prosa di Brunetto Latini, vi sono i *Livres du Trésor* e la *Rettorica*. I *Livres du Trésor*, tre libri in prosa francese d'*oïl* (all'epoca lingua per eccellenza della prosa volgare didattica e narrativa), sono una raccolta delle più svariate nozioni del sapere, attinte da fonti classiche e medioevali. Il primo libro tratta di filosofia, teologia, storia, fisica, geografia, agricoltura, zoologia dei bestiari; il secondo di morale ed economia; il terzo di politica e retorica.

Il *Trésor* ebbe ampia diffusione in Europa (fu tradotto in latino, castigliano, catalano e in volgare toscano) e Brunetto lo divulgò, in forma ridotta, nei versi del *Tesoretto*, poemetto allegorico-didattico in volgare (> A1 T40). Nel trattato *La Rettorica*, Brunetto applicò al volgare fiorentino le regole dell'oratoria classica di Cicerone: ridefinì la retorica come capacità dell'uso convincente della parola, ritenendola fondamentale per gli amministratori comunali (> A1 T41).

Brunetto Latini è inoltre autore del *Favoletto*, un poemetto in forma di epistola indirizzato al poeta Rustico Filippi sul tema dell'amicizia.

PER LO STUDIO

a. Quanti sono i *Livres du Trésor* di Brunetto Latini?
b. Quali sono le fonti cui l'autore attinge e quali le tematiche trattate?

Lezione universitaria nel Medioevo, XIV secolo. Cambrai, Bibliothèque Municipale.

Che cos'è la retorica

A1
T 41

Brunetto Latini
Rettorica

in G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, 1982

Il brano che segue è tratto dal prologo della *Rettorica*. In questo testo, alla citazione dei brani del *De inventione* di Cicerone, segue il commento dell'autore, che traduce il testo latino e poi lo interpreta (queste parti sono precedute dall'indicazione *Qui parla lo sponitore*, il "commentatore").

Sovente e molto ho io pensato in me medesimo se la copia del dicere e lo sommo studio della eloquenzia hae fatto più bene o più male agli uomini e alle cittadi; però che, quando io considero li dannaggi del nostro Comune[1], e raccolgo nell'animo l'antiche aversitadi delle grandissime cittadi, veggio che non picciola parte di danni v'è messa per uomini molto parlanti sanza sapienza.

Qui parla lo sponitore

Rettorica èe scienzia di due maniere: una la quale insegna dire, e di questa tratta Tulio nel suo libro[2]; l'altra insegna dittare, e di questa, perciò che esso non ne trattò così del tutto apertamente, sì ne tratterà lo sponitore nel processo del libro in suo luogo e tempo, come si converrà.

Rettorica s'insegna in due modi, altressì come l'altre scienzie, cioè di fuori e dentro. Verbigrazia[3]: di fuori s'insegna dimostrando che è rettorica e di che generazione e quale sua materia e lo suo officio e le sue parti e lo suo propio strumento e la fine e lo suo artefice; e in questo modo trattò Boezio nel quarto della *Topica*[4]. Dentro s'insegna questa arte quando si dimostra che sia da fare sopra la materia del dire e del dittare[5], ciò viene a dire come si debbia fare lo esordio e la narrazione e l'altre parti della diceria o della pìstola, cioè d'una lettera dittata; e in ciascuno di questi due modi ne tratta Tulio in questo suo libro. Ma imperciò che Tulio non dimostrò che sia rettorica né quale è 'l suo artefice, sì vuole lo sponitore, per più chiarire l'opera dicere l'uno e l'altro.

1-6
Spesso ho pensato a lungo tra me e me se la varietà e ricchezza di parole e il sommo studio dell'eloquenza hanno di fatto aiutato o danneggiato gli uomini e le città; perché, quando considero le disgrazie del nostro Stato, e rifletto sulle passate avversità di città molto grandi, mi rendo conto che gran parte dei danni è stata causata da uomini eloquenti ma non saggi.

1. Comune: traduce il latino *res publica*, Stato. Più avanti Brunetto preciserà che dicendo *nostro Comune* intendeva Roma, in quanto «capo del mondo e Comune di ogni uomo».

7-21
Qui parla il commentatore
La retorica è una scienza che ha due funzioni: insegna a parlare in pubblico, e di questo tratta Cicerone nella sua opera, e insegna a comporre scritture; di questo aspetto, poiché Cicerone non lo ha trattato, tratterà il commentatore nel corso del libro, a tempo e luogo dovuti. La retorica si insegna in due modi, così come le altre scienze, da un punto di vista estrinseco e intrinseco. Per esempio: dal punto di vista estrinseco si insegna dimostrando che cos'è la retorica e qual è la sua origine; qual è la sua funzione, la sua tecnica specifica, il suo scopo e chi la mette in pratica; e in questo modo l'ha trattata Boezio nel quarto libro di commento alla *Topica* di Cicerone. S'insegna questa arte dal punto di vista intrinseco quando si dimostra come si deve procedere circa i contenuti del dire e del dettare, cioè come si deve scrivere l'esordio, la narrazione e le altre parti del discorso (retorico) orale o della lettera (composta secondo uno stile sostenuto) e dettata (a uno scrivano); e di questi due aspetti (intrinseco ed estrinseco) parla Cicerone nella sua opera. Ma Cicerone non spiegò che cosa sia la retorica e chi sia il suo cultore, così il commentatore vuole dire l'una e l'altra cosa per rendere l'opera più chiara.

2. Tulio... libro: Marco Tullio Cicerone, nel suo trattato *De inventione* (I secolo a.C.).

3. Verbigrazia: per esempio, cioè (latinismo).

4. *Topica*: *Topica* era la teoria dei luoghi comuni da cui trarre argomenti per i discorsi ed è il titolo di una delle traduzioni che Severino Boezio (480-525 d.C.) fece delle opere di Platone, Aristotele e Cicerone nel IV libro del *De differentiis topicis* (> A1, Approfondimenti, p. 196).

5. che sia da fare sopra... dittare: cinque erano le parti in cui si suddivideva il discorso retorico: *inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria* (invenzione, distribuzione degli argomenti, elocuzione o stile, azione declamatoria, memorizzazione). A questa suddivisione va aggiunto che la lettera prevedeva il saluto, l'esordio, la narrazione, la richiesta, la conclusione.

Ed èe rettorica una scienzia di bene dire, ciòè è rettorica quella scienzia per la quale noi sapemo ornatamente[6] dire e dittare. In altra guisa è così diffinita: rettorica è scienzia di ben dire sopra la causa proposta, cioè per la quale noi sapemo ornatamente dire sopra la quistione aposta. Anco hae una più piena diffinizione in questo modo: rettorica è scienzia d'usare piena e perfetta eloquenzia nelle publiche cause e nelle private; ciò viene a dire scienzia per la quale noi sapemo parlare pienamente e perfettamente nelle publiche e nelle private questioni; e certo quelli parla pienamente e perfettamente che nella sua diceria mette parole adorne, piene di buone sentenzie. Publiche questioni son quelle nelle quali si tratta il convenentre d'alcuna cittade o comunanza di genti. Private sono quelle nelle quali si tratta il convenentre d'alcuna spiciale persona. E tuttavolta è lo 'ntendimento dello sponitore che queste parole sopra 'l dittare altressì come sopra 'l dire siano, avegna che tal puote sapere bene dittare che non hae ardimento o scienzia di profferere le sue parole davanti alle genti; ma chi bene sa dire puote bene sapere dittare.

22-36
La retorica è una scienza del parlare con eleganza, cioè la scienza che consente di parlare e scrivere secondo le tecniche dell'ornato. In altro modo è così definita: la retorica è la scienza del parlare con eleganza su una tesi che si vuole sostenere, grazie alla quale noi sappiamo discutere la questione proposta. Ha anche una definizione ancora più esauriente: retorica è la scienza di usare piena e perfetta eloquenza nelle discussioni politiche e in quelle giudiziarie, questo significa che è la scienza grazie alla quale sappiamo parlare con completezza e competenza nelle questioni pubbliche e private – e certamente colui che parla con completezza e competenza usa nel discorso parole eleganti, ricche di concetti efficaci. Questioni pubbliche sono quelle nelle quali si tratta la situazione di una città o di una comunità di persone. Questioni private sono quelle nelle quali si tratta la situazione di un individuo particolare. Tuttavia è intenzione del commentatore che le sue parole riguardino sia lo scrivere sia il parlare, dal momento che può essere capace di scrivere bene anche chi non ha il coraggio né la capacità di parlare davanti al pubblico; ma chi sa ben parlare può anche saper ben scrivere.

6. ornatamente: si riferisce all'uso delle figure retoriche.

Le Arti liberali: la Retorica, XV secolo. Foligno, Palazzo Trinci.

Analisi e interpretazione

Una scienza del dire e dello scrivere

Dopo un preambolo, in cui si chiede se lo studio dell'eloquenza sia un bene o un male per gli uomini e per le città, dal momento che molti disastri sono stati provocati da uomini eloquenti ma non saggi, Brunetto Latini passa a spiegare che cos'è la scienza che si chiama retorica, e individua tre definizioni:

- la retorica è una scienza che insegna a parlare e a scrivere con eleganza;
- la retorica è la scienza del parlare con eleganza per sostenere una tesi;
- la retorica è la scienza che insegna a usare l'eloquenza in modo efficace nelle discussioni politiche e giudiziarie; è cioè la scienza che insegna a parlare in modo esauriente e con competenza di questioni pubbliche e private.

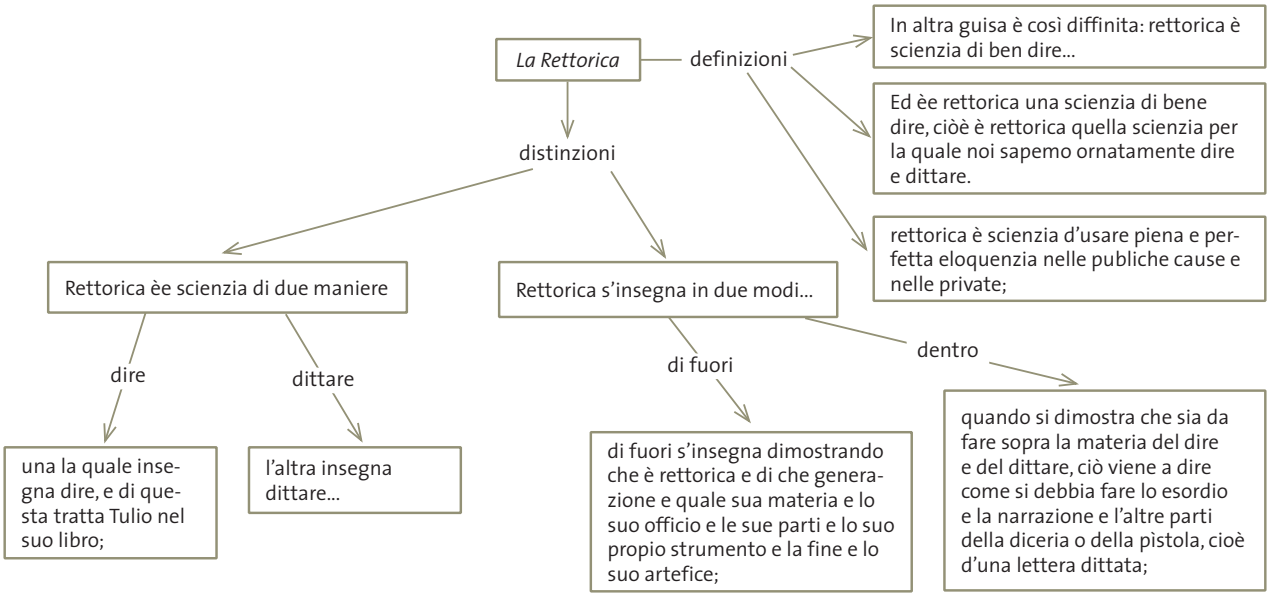
Retorica e politica

Il brano permette di verificare le novità della retorica medioevale rispetto alla visione che ne aveva Cicerone. Questi considerava la retorica come una scienza che insegnava a parlare in pubblico; per Brunetto, invece, essa ha a che fare sia con lo scrivere che con il parlare, e più in generale con il governare.

Brunetto, poi, stabilisce uno stretto legame tra la retorica e la politica, cioè il governo della comunità civile: per lui il termine stesso, *rettorica*, è da collegarsi etimologicamente con il verbo "reggere" (*rector*, "governante") nella sua accezione politica; l'arte del dire coinciderebbe dunque con l'arte del governare. In epoche precedenti, la presenza di uomini *molto parlanti sanza sapienza*, cioè dotati di un'eloquenza fine a se stessa, aveva causato gravi danni alla gestione della cosa pubblica. Brunetto, che per motivi politici ha sperimentato l'esilio, sa bene quanto sia importante che coloro che sono al governo di una città siano uomini capaci e competenti.

Lo stile didattico

Nella traduzione in volgare del testo latino si riflette il periodare classico nell'uso di frasi lunghe e dal tono solenne. Il discorso di commento è più semplice, procede in modo ordinato: ad affermazioni generali si succedono questioni più specifiche, lo stesso concetto è ripreso più volte a scopo didattico, come rappresentato nella mappa.


La Rettorica
definizioni
In altra guisa è così diffinita: rettorica è scienzia di ben dire...
Ed èe rettorica una scienzia di bene dire, ciòè è rettorica quella scienzia per la quale noi sapemo ornatamente dire e dittare.
rettorica è scienzia d'usare piena e perfetta eloquenzia nelle publiche cause e nelle private;
distinzioni
Rettorica èe scienzia di due maniere
Rettorica s'insegna in due modi...
dire
dittare
di fuori
dentro
una la quale insegna dire, e di questa tratta Tulio nel suo libro;
l'altra insegna dittare...
di fuori s'insegna dimostrando che è rettorica e di che generazione e quale sua materia e lo suo officio e le sue parti e lo suo propio strumento e la fine e lo suo artefice;
quando si dimostra che sia da fare sopra la materia del dire e del dittare, ciò viene a dire come si debbia fare lo esordio e la narrazione e l'altre parti della diceria o della pìstola, cioè d'una lettera dittata;

Attività

1. La funzione della retorica

In che cosa consiste la retorica e qual è la sua funzione?

2. L'intento dell'autore

Qual è l'intento dell'autore?

3. Lo stile

Quali elementi stilistici riconducono alla fonte latina?

La retorica nel tempo

In senso proprio "retorica" (dal greco *tekne rhetoriké*) significa "arte e tecnica del parlare bene" (*eiro* in greco vuol dire "parlo"), ma nelle diverse epoche il termine ha assunto sensi differenti.

La retorica in Grecia e a Roma

Nata, come vuole la tradizione, in ambito giuridico verso la metà del V secolo a.C. a Siracusa, la retorica passò ad Atene a opera dei sofisti, maestri di sapienza, che la insegnavano come strumento di persuasione politica. Secondo i sofisti (tra i più celebri vi erano Gorgia, Protagora e Ippia), la verità assoluta non esisteva e l'unico criterio di valore di un ragionamento era quello della sua maggiore o minore forza persuasiva. I sofisti in sintesi attribuivano molta importanza alla padronanza del linguaggio, che poteva essere ottenuta attraverso le tecniche della retorica e della dialettica. Nella *polis*, città-stato dove tutto si decideva nel corso di pubbliche discussioni, raggiungeva il proprio scopo colui che sapeva condurre una discussione coerente e logica, indipendentemente dai suoi argomenti.

La retorica fu criticata da Socrate e da Platone, che ritenevano che la filosofia non potesse essere un semplice esercizio linguistico, ma dovesse rappresentare uno strumento di ricerca del vero e fu rivalutata da Aristotele, che le attribuì un valore speculativo e argomentativo. A lui si deve il più importante trattato antico sull'argomento (*Retorica*, IV secolo a.C.) e i suoi discepoli elaborarono la teoria dei tre stili (umile, medio, sublime) che venne applicata a tutti i generi e fu considerata valida per molti secoli.

A partire dal III secolo a.C. si diffusero scuole di retorica in tutto il mondo antico. A Roma il principale teorico della retorica, oltre che valente retore egli stesso, fu Cicerone (*De inventione*, I secolo a.C.), che considerava questa disciplina indispensabile per la vita civile e l'azione politica. L'uso della retorica, però, non doveva mai essere disgiunto per Cicerone dalla rettitudine morale: l'oratore doveva possedere profonde conoscenze in ogni disciplina ed essere *vir bonus dicendi peritus* ("uomo onesto esperto nell'arte del parlare").

Nelle scuole di Roma la retorica diventò una materia di studio per quanti dovevano parlare in pubblico. A dover apprendere "l'arte" di convincere e persuadere gli ascoltatori erano in particolare giudici e avvocati, politici e amministratori, retori chiamati a pronunciare discorsi nelle cerimonie ufficiali.

Secondo la retorica classica, ripresa anche in periodo medioevale, la composizione di un discorso si componeva di cinque fasi: l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, l'*actio*, la *memoria*.

L'*elocutio* medioevale

Nel Medioevo la retorica (*ars rhetorica*) entrò a far parte del sistema medioevale delle Arti liberali; essa era dunque compresa nel piano scolastico e prevedeva lo studio della struttura del discorso, sia orale che scritto (> A1, p. 38), e dell'arte di abbellirlo. Le regole della retorica medioevale riprendevano quelle elaborate dagli antichi; grande importanza assunse in questo periodo l'uso di figure retoriche (nell'uso letterario e nella trattatistica era privilegiata l'*elocutio*, che giunse quasi a diventare una disciplina a sé).

All'epoca dei Comuni, la retorica consisteva nelle arti del dettare e del comporre, ed era considerata parte dell'attività di notai, giuristi e cittadini colti dediti alla mercatura e di coloro che svolgevano ruoli importanti nella vita economico-politica della loro città: era usata nella stesura di lettere, nella redazione di atti giuridici, nella stipula di contratti e per discorsi politici. Brunetto Latini teorizzò che l'oratoria, l'arte del parlare, fosse strettamente connessa alla politica, l'arte del governare.

Le cinque fasi della retorica classica	
Inventio	L'*inventio* (da *invenire*, "trovare") è la capacità ideativa, la capacità cioè di trovare le idee e gli argomenti da trattare. Un argomento veniva discusso esponendo le prove a sostegno della tesi e confutando l'opinione dell'interlocutore. Spesso nell'argomentare si attingeva a un repertorio che comprendeva: • il saluto iniziale con la professione di modestia (*captatio benevolentiae*) per "accattivarsi la benevolenza" del destinatario; • l'*exemplum* (l'esempio), volto a dimostrare le argomentazioni in modo concreto; • l'uso di *tòpoi*, temi ricorrenti in testi di epoche e culture diverse.
Dispositio	La *dispositio* (da *disponere*, "mettere in ordine") è il metodo per disporre gli argomenti prescelti nell'ordine più efficace e per ordinare le parti del discorso e le parole.
Elocutio	L'*elocutio* (da *loqui*, "esprimersi") è l'attenzione alla forma dell'espressione, che doveva essere arricchita da figure retoriche, dette anche *fiori* o *trópi*, per rendere il discorso più piacevole, efficace e convincente.
Actio	L'*actio* ("azione") l'esecuzione del discorso, nel corso della quale si prestava grande attenzione alla pronuncia, alla scelta del tono e ai gesti.
Memoria	La *memoria* ("ricordare") è la memorizzazione del discorso; la retorica prevedeva una serie di tecniche per facilitarla.

I requisiti formali del discorso retorico sono la purezza linguistica (*puritas*), la chiarezza comunicativa (*claritas*), la brevità (*brevitas*), la convenienza della forma rispetto all'argomento (*conveniens*), l'ornamento (*ornatus*).

La convenienza comportava l'adozione, a seconda dell'argomento trattato, di tre diversi stili: alto, medio, basso. Per l'*ornatus* si ricorreva all'uso di figure retoriche, che furono distinte in figure di parola (parallelismi, inversioni, assonanze...) e figure di pensiero (metafore, similitudini, ironia...).

Tra i più importanti manuali teorico-pratici vi è quello dell'inglese Goffredo di Vinsauf, che operò a Bologna alla fine del XII secolo.

Stile e *cursus* delle *artes dictandi*

Giovanni di Garlandia, uno dei più importanti retori del Medioevo, distinse per la prosa quattro modelli di stile: lo stile *tulliano* (ispirato alla prosa di Marco Tullio Cicerone), ricco di metafore; lo stile *isidoriano* (dallo scrittore cristiano Isidoro di Siviglia, VII secolo d.C.), caratterizzato da parallelismi e allitterazioni; lo stile *gregoriano* o *romano*, da papa Gregorio VIII che, nel XII secolo, lo impose nei documenti della curia romana, e lo stile *ilariano*, il cui modello era Ilario di Poitiers, presto abbandonato. Comune a questi stili è la tecnica del *cursus* (*planus*, *tardus*, *velox*, cioè veloce, piano o lento), che consiste nel disporre le parti della frase secondo un diverso ordine ritmico.

Retorica e letteratura

La retorica è sopravvissuta come disciplina applicata alla letteratura, sia in versi che in prosa, dal Medioevo al Settecento. La codificazione delle figure retoriche non ha rappresentato necessariamente un vincolo per poeti e narratori, che hanno conservato la libertà di rinnovare le norme linguistiche e dare alle parole una speciale impronta espressiva in virtù della propria immaginazione e di una visione personale della realtà.

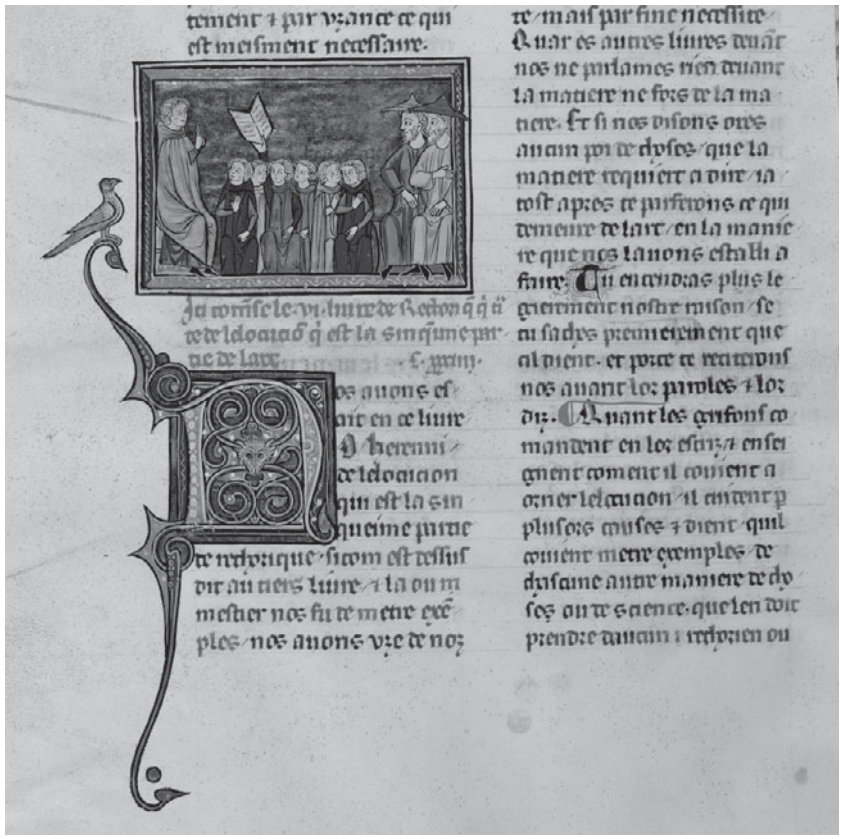
A partire dall'epoca romantica, quando l'opera letteraria ha cominciato a essere considerata il frutto della spontaneità creativa piuttosto che dell'applicazione di regole, la retorica ha conosciuto una grande declino.

Nel Novecento, la teoria estetica di Benedetto Croce, secondo cui l'arte deve scaturire dall'identificazione assoluta tra intuizione ed espressione, ha contribuito a negare l'idea di una funzione creativa della retorica.

La retorica oggi

Attualmente la retorica è studiata per consentire di analizzare i testi e far cogliere gli aspetti stilistici delle opere letterarie. Gli studi dei formalisti russi del Circolo linguistico di Mosca (1915) e, nel secondo dopoguerra, degli strutturalisti, soprattutto di Roland Barthes (1915-80), hanno portato a una tripartizione delle figure retoriche in figure di significato (similitudine, metafora), di suono (assonanza, consonanza, onomatopea) e relative all'ordine delle parole (inversione, anafora, chiasmo).

Nell'uso comune odierno la parola retorica ha assunto un significato negativo: fare della retorica o avere uno stile retorico significa oggi che il proprio modo di parlare o di scrivere è ricco di ornamenti, ma vuoto di contenuti, e quindi superficiale.



Una lezione nel Medioevo, pagina miniata dalla *Rhetorica ad Herennium*, XIII secolo. Chantilly, Musée Condé.

PER LO STUDIO

a. Come era intesa la retorica dai sofisti? E da Cicerone?
b. Quale ruolo aveva la retorica nella società comunale?
c. Che cosa sono le figure retoriche e quale ruolo svolgono oggi nella comprensione dei testi letterari?
d. Quale significato si dà oggi al termine "retorica"?

La cronaca storica e di viaggio

La cronaca nel Duecento

Nel Duecento nelle città acquistarono sempre più importanza ceti sociali che si erano arricchiti investendo denaro in imprese più o meno audaci, come i mercanti, i banchieri e gli artigiani, al contrario della piccola e grande nobiltà, che aveva accumulato la propria ricchezza grazie alla proprietà terriera. Gradualmente, questi nuovi ceti sociali salirono al governo delle città, escludendo gli elementi nobiliari ed emarginando i ceti inferiori della popolazione. Questa evoluzione portò a un progressivo aumento della conflittualità sociale, cui si aggiungeva il conflitto politico tra guelfi e ghibellini (> A1, p. 13).

In reazione ai dissidi che travagliavano le città, nelle nuove classi dirigenti sorse l'esigenza di comprendere il presente attraverso la storia passata e recente, che corrispondeva al bisogno di ricostruire e giustificare la propria ascesa al potere: nacque così il genere letterario della cronaca storica, in latino e in volgare. In Italia, esso si diffuse soprattutto nell'area toscana, dove il volgare era più utilizzato, soprattutto dai nuovi ceti produttivi.

Il metodo annalistico

In Italia le prime cronache medioevali furono commissionate da amministratori del Comune oppure scritte per iniziativa degli stessi cronisti, che decidevano per propria scelta di narrare eventi di cui erano stati testimoni, che erano stati loro riferiti da persone degne di fede o che avevano letto su documenti affidabili. Le cronache spagnole e francesi dell'epoca non rispecchiano, a differenza di quelle italiane, un'ottica municipalistica, ma pongono attenzione soprattutto alla storia delle entità politiche maggiori.

In queste cronache la materia era inizialmente trattata in ordine cronologico: gli avvenimenti erano cioè registrati anno per anno, secondo l'impostazione annalistica della storiografia classica (*cronaca* deriva dal sostantivo greco *khrónos*, "tempo"; *khronikà*, "le cose del tempo"). In generale, questi primi cronisti non spiegavano le cause degli eventi e talvolta non erano nemmeno fedeli alle loro fonti, oppure introducevano riflessioni moralistiche a scapito dei documenti utilizzati.

Una concezione universale e provvidenziale della storia

Le cronache del Duecento mostrano di risentire della mentalità dell'epoca: piano umano e piano religioso sono strettamente intrecciati e la visione della storia è di tipo provvidenzialistico. La storia degli uomini è cioè vista come il risultato di un disegno della Provvidenza divina: tutto quanto accade sulla terra avviene per volontà di Dio, il cui progetto è universale (si esplica in ogni tempo e in ogni luogo); i momenti fondamentali della storia umana sono il suo inizio (il peccato originale di Adamo ed Eva) e la sua fine (il Giudizio universale); al centro si colloca il mistero dell'incarnazione di Cristo (avvenuta al tempo dell'Impero romano).

I cronisti, laici o religiosi, narravano talvolta la storia delle città attingendo abbondantemente ai contenuti della Bibbia e a partire da epoche lontanissime, in alcuni casi dalla creazione del mondo o dalla costruzione della torre di Babele, quando, per punizione divina, le lingue furono confuse e gli uomini si divisero in stirpi diverse.

Le cronache in latino

Nel Duecento, tra i centri più importanti per la produzione cronachistica in latino vi furono in Italia l'abbazia di Montecassino (dove si scrisse il *Chronicon cassinense*), in Francia l'abbazia di Saint Denis, in Inghilterra quella di Saint Albans.

Le cronache cittadine in latino del periodo tendono soprattutto a nobilitare le origini di una città (come nel caso degli *Annales bergomates*, sulla storia di Bergamo, e del *Chronicon parmense*, su quella di Parma). Particolarmente importante è la cronaca *De magnalibus urbis Mediolani* (1288), del milanese Bonvesin da la Riva, basata sulla descrizione dei pregi della città di Milano, con particolare attenzione alle sue fiorenti attività produttive.

Importante sotto il profilo storico e letterario è poi la *Cronica* del parmense Salimbene de Adam (1221-1288), un frate francescano della corrente degli spirituali. Salimbene era un seguace del pensiero di Gioacchino da Fiore, deluso dal mancato avverarsi della profezia di questi secondo la quale a partire dall'anno 1260 avrebbe avuto inizio l'età dello Spirito Santo. Egli decise dunque di credere, da quel momento in avanti, soltanto alle cose che vedeva («dispono non credere nisi que videro») e compose una *Cronica* che rappresentava una raccolta aneddotica di eventi relativi alla sua vita, al suo ambiente (apparteneva a una nobile famiglia parmense, il padre era stato crociato) e al suo tempo. Particolarmente interessante è la testimonianza che offre sul movimento dei flagellanti, molto diffuso nell'Italia centro-settentrionale a partire dal 1260.

Le cronache in volgare

Tra le cronache cittadine in volgare, sono degne di nota *Lu rebellamentu di Sichilia* (1282), di un anonimo messinese sulla rivolta dei Vespri siciliani, e la *Istoria fiorentina* di Ricordano Malispini. Ricordano Malispini, di parte guelfa, si rifugiò a Roma dopo la vittoria dei ghibellini a Montaperti e, dopo essere rientrato a Firenze con i guelfi nel 1266, tra il 1270 e il 1290 scrisse la storia della città dalle origini al 1286. Al di là del quadro annalistico, l'opera tenta di risalire alle cause degli avvenimenti e alle motivazioni delle azioni dei personaggi. Questa cronaca è stata al centro di una "questione malispiniana", poiché è stata giudicata da alcuni specialisti come un plagio trecentesco dal Villani, mentre è stata difesa da altri come genuina, sulla base del fatto che sarebbe stato il Villani a incorporare brani di Malispini, e lo stesso Dante Alighieri se ne sarebbe servito come fonte storica per la *Commedia*.

Dino Compagni: visione morale della storia

Tra il Duecento e il Trecento si fa gradualmente strada una mentalità laica nell'affrontare le vicende storiche, in particolare quelle più recenti, legate alla crisi dell'Impero e del Papato, che vengono considerate come il risultato dell'azione degli uomini.

A questo nuovo atteggiamento è improntata *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* (1310-1312), una cronaca storica in tre libri del fiorentino Dino Compagni (1260-1324), che, con spiccato interesse documentario, testimonia il fermento politico-sociale italiano nell'epoca della crisi delle istituzioni comunali.

La *Cronica* di Dino Compagni è innovativa perché non ha inizio, come altre cronache medioevali, con la creazione del mondo, ma prende in considerazione solamente il periodo contemporaneo alla vita dell'autore. Compagni afferma di voler scrivere delle «cose occorrenti» (cioè accadute ai tempi suoi o di poco precedenti), che egli ha visto o di cui ha sentito parlare. In particolare egli si concentra sugli eventi politici del periodo compreso tra il 1280 e il 1312 (> A1 T2), descrive i protagonisti delle vicende dell'epoca (come Corso Donati, capo dei Neri), di cui propone anche un'analisi introspettiva, e narra gli avvenimenti, senza indagare però le cause della situazione socio-politica, ma esprimendo piuttosto considerazioni morali, anche alla luce delle delusioni e dei risentimenti maturati. Le principali cause della decadenza della città da lui individuate sono la superbia, i soprusi e l'ambizione sfrenata. Egli smaschera inoltre, nel secondo libro, le menzogne, le ipocrisie e le malvagità dei concittadini responsabili della rovina della città, sia Bianchi che Neri. Nella pagina conclusiva della *Cronica*, Compagni avanza la speranza che Arrigo VII rappresenti lo strumento mandato della Provvidenza divina per indirizzare gli avvenimenti a un giusto fine, sconfiggere la corruzione e ristabilire giustizia e pace a Firenze e in Italia (evento che non si verificò, e ciò probabilmente determinò l'interruzione della cronaca).

Le cronache di viaggio

Tra le opere in prosa dell'epoca ebbero un ruolo importante le cronache di viaggi in terre lontane, spesso legate anche alle attività mercantili e alla necessità di fornire indicazioni sui nomi dei porti, le distanze da percorrere, le merci da scambiare, gli usi e costumi dei popoli visitati. In alcuni casi i diari e resoconti di viaggio erano tenuti dai missionari, che a partire dal Duecento avevano incominciato a spingersi fino in Asia centrale per evangelizzare i popoli che non conoscevano il cristianesimo.

Le più celebri cronache di viaggio sono l'*Historia Mongolorum*, del missionario francescano Giovanni da Pian del Carpine, che fra il 1245 e il 1247 aveva raggiunto la Mongolia, in Asia centrale, e *Il Milione* (1298), scritto dal mercante veneziano Marco Polo, che con il padre Niccolò e il fratello di questi, Matteo, si era spinto fino in Cina, alla corte di Kubilai, il Gran Khan dei Mongoli (o Tartari). Nell'opera, insieme manuale mercantile, trattato di geografia ed etnografia e narrazione romanzesca, si descrivono «le diverse generazioni delle genti e le diversità delle regioni del mondo». Essa rappresentò una fonte preziosa nel Quattro-Cinquecento per geografi e viaggiatori, compreso Cristoforo Colombo, e, nel contempo, incontrò larga fortuna come testo di evasione presso il pubblico borghese e aristocratico.

PER LO STUDIO

a. A quali nuovi bisogni è connessa la nascita del genere letterario della cronaca storica?
b. Quale visione della storia proponevano le cronache?
c. Quali argomenti trattavano principalmente le cronache in latino e quelle in volgare?
d. Per quali aspetti la *Cronica* di Dino Compagni si distacca dalla tradizione storiografica medioevale?
e. Quale scopo avevano le cronache di viaggio? A quale tipologia di lettori erano rivolte?

Mongoli che si nutrono di carne umana, miniatura dalla *Chronica malora*, 1250 ca. Cambridge, Corpus Christi College.

Marco Polo

La vita

Marco Polo nacque a Venezia nel 1254 da una ricca famiglia di mercanti. Nel 1265 il padre Niccolò e lo zio Matteo partirono per la Cina, dove furono accolti con onore dal Gran Khan Kubilai, il condottiero mongolo che nel 1279 sarebbe divenuto l'imperatore di tutto il paese, fondando la dinastia degli Yuan. Dopo essere ritornati a Venezia, i due ripartirono per Khanbalik (oggi Pechino) con il giovane Marco e vi restarono dal 1269 al 1271. Marco Polo conquistò la fiducia del sovrano e si stabilì in Cina fino al 1295, dove lavorò come diplomatico. Rientrato in Italia, partecipò alla battaglia navale di Curzola tra Venezia e Genova e fu fatto prigioniero dei genovesi; in seguito scarcerato, ritornò a Venezia, dove morì nel 1324.

Le opere e i temi

Il Milione è un resoconto del lungo soggiorno in Oriente che tra il 1298 e il 1299, mentre era prigioniero dei genovesi, Marco Polo dettò a un compagno di cella, il letterato Rustichello da Pisa, volgarizzatore di poemi cavallereschi bretoni incarcerato in seguito alla sconfitta pisana della Meloria (1284).

Il titolo (in francese, *Le livre de Marco Polo citoyen de Venise, dit Million, où l'on conte les merveilles du monde*, ossia "Il libro di Marco Polo cittadino di Venezia, detto Milione, dove si raccontano le meraviglie del mondo"), deriva da "Emilione", il soprannome attribuito alla famiglia. Esistono oltre 150 manoscritti di quest'opera (in francese, latino, italiano, toscano, dialetto franco-veneto), anche se il codice più fedele è quello in lingua d'*oïl* della Biblioteca Nazionale di Parigi (il pisano Rustichello scriveva in francese), che risale ai primi decenni del Trecento e su cui si basa la prima edizione critica del testo.

Il *Milione*, sintesi laica e terrena del sapere

Il Milione è diviso in oltre 200 capitoli (233 o 209 nella versione toscana da noi adottata): a un capitolo di introduzione e a un prologo, in cui si forniscono notizie autobiografiche, segue la vera e propria relazione del viaggio. Esploratore curioso, interessato a ogni soggetto, Marco Polo nel *Milione* offre un quadro veritiero della vita, le abitudini, le credenze e l'economia dell'Oriente. Egli offre informazioni sulle materie prime disponibili in Cina (il petrolio, il carbon fossile e l'amianto) e sulla mercatura; cita le monete in uso nell'area del Mediterraneo e tratta, tra le altre cose, della carta moneta, inventata dai Tartari e sconosciuta in Occidente. Il testo rispecchia l'atmosfera letteraria del *Libro delle meraviglie*, a causa della mediazione di Rustichello, ma è anche ricco di pagine avventurose, dall'intonazione favolosa tipicamente medioevale.

Il *Milione* è stato definito come «una delle sintesi più potenti che ci abbia lasciato il Medioevo, sintesi laica e terrena, da porsi accanto alle due celebri sintesi in cui è riassunto il Medioevo teologico e filosofico, la *Summa Theologiae* di san Tommaso d'Aquino e la *Divina Commedia*: sintesi grande com'esse, benché d'una grandezza d'altra natura» (Benedetto, 1953).

PER LO STUDIO

a. Che cos'è il *Milione*? Quali argomenti tratta?
b. Quali caratteristiche dell'opera sono chiaramente riconducibili al Medioevo, periodo in cui fu scritta?

Religione, palazzo e moneta del Gran Khan

A1
T 42

Marco Polo
Il Milione

versione toscana del Trecento, ed. critica a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Adelphi, Milano, 1975

capp. 69-83-95

Queste pagine sono un esempio del mondo meraviglioso conosciuto da Marco Polo e della sua esperienza straordinaria presso il Gran Khan Kubilai, che lo ospitò.

Del dio de' Tartari

Sappiate che loro legge[1] è cotale, ch'egli ànno[2] un loro idio c'ha nome Natigai, e dicono che quello è dio terreno, che guarda[3] loro figliuoli e loro bestiame e loro biade[4]. È fannogli[5] grande onore e grande riverenza, ché ciascheuno lo tiene in sua casa. È fannogli di feltro e di panno, e 'l tengono i• loro casa[6]; e ancora fanno la moglie di questo loro idio, e fannogli figliuoli ancora di panno. La moglie pongono da• lato manco e li figliuoli dinanzi[7]: molto gli fanno onore. Quando vegnono a mangiare, egli tolgono[8] de la carne grassa e ungogli la bocca a quello dio e sua moglie e a quegli figliuoli. Poscia pigliano del brodo[9] e gittanne giù da l'usciuolo[10] ove stae quello idio[11]. Quando ànno fatto così, dicono che lor dio e sua famiglia àe la sua parte. Apresso questo, mangiano e beono; e sappiate ch'egli beono latte di giumente, e cónciallo[12] in tal modo che pare vino bianco: è buono a bere, e chiàmallo chemmisi[13].

Loro vestimenta sono cotali: gli ricchi uomini vestono di drappi d'oro e di seta, e ricche pelli cebeline e ermine e de vai[14] e de volpi molto riccamente; e li loro arnesi sono molto di grande valuta. Loro arme sono archi, spade e mazze, ma d'archi s'aiutano[15] più che d'altro, ché egli sono troppi buoni archieri[16]; i• loro dosso[17] portano armadura di cuio di bufalo e d'altre cuoia forti[18].

Egli sono uomini in battaglie valentri duramente[19]. E dirovi come eglino si possono travagliare più che l'altri uomini[20], ché, quando bisognerà, egli andrà e starà[21] u• mese senza niuna vivanda, salvo che viverà di latte di giumente e di carne di loro cacciagioni che prendono. Il suo cavallo viverà d'erba ch'andrà pascendo, che no gli bisogna portare né orzo né paglia. Egli[22] sono molto ubidienti a loro signore; e sappiate che, quando bisogna egli andrà e starà tutta notte a cavallo, e 'l cavallo sempre andrà pascendo. Egli sono quella gente che più sostengono travaglio e [male], e meno vogliono[23] di spesa, e che più vivono, e sono per[24] conquistare terre e regnami.

Del palagio del Grande Kane

Sappiate veramente che 'l Grande Kane[25] dimora ne la mastra[26] città – èe chiamata Canbalu[27] -, .iij.[28] mesi dell'anno, cioè dicembre, gennaio e febraio; e in questa città à suo grande palagio, e io vi diviserò[29] com'egli è fatto.

Lo palagio è d'u• muro quadro, per ogne verso uno miglio, e su ciascheuno canto di questo palagio è uno molto bel palagio[30]; e quivi si tiene tutti gli arnesi del Grande Kane, cioè archi, turcassi[31], selle, freni, corde, tende e tutto ciò che bisogna ad oste e a guerra. E ancora tra questi palagi à .iiij. palagi in questo circuito, sicché in questo muro atorno atorno sono .viij. palagi, e tutti

1. loro legge: loro religione.
2. ch'egli ànno: che essi hanno.
3. guarda: protegge.
4. biade: cereali.
5. fannogli: gli fanno.
6. ché ciascheuno... loro casa: costruiscono con feltro e stoffa immagini del dio e le mettono nelle loro case.
7. e ancora fanno... dinanzi: e sempre con del panno fanno anche la moglie del dio e i loro figli. Collocano la moglie dal lato sinistro e i figli davanti.
8. egli tolgono: essi prendono.
9. brodo: grasso.
10. gittanne giù da l'usciuolo: lo gettano fuori dalla porta di casa.
11. ove stae... idio: dove si trova la statuetta del dio.
12. cónciallo: lo preparano.
13. chemmisi: il latte di cavalla è la bevanda abituale dei Mongoli.
14. pelli... de vai: pelli di zibellino, ermellino e scoiattolo (siberiano).
15. s'aiutano: usano.
16. troppi buoni archieri: davvero abili arcieri.
17. i• loro dosso: addosso.
18. cuoia forti: pelli resistenti.
19. valentri duramente: molto valorosi.
20. come eglino... uomini: come essi sono in grado di resistere alle fatiche (*travagliare*) più di altri uomini.
21. egli andrà e starà: essi andranno e staranno.
22. Egli: Essi (i cavalli).
23. vogliono: richiedono.
24. e sono per: sono adatti a.
25. 'l Grande Kane: Kubilai Khan (1212-1292) ereditò, nel 1256, il vasto impero mongolo fondato da Gengis Khan, di cui era nipote, e nel 1280 divenne imperatore della Cina. Khan significa "imperatore".
26. mastra: principale.
27. Canbalu: è il nome della capitale invernale del Gran Khan, vicino Khanbalik "città del signore" (l'odierna Pechino). Khanbalik era già stata capitale dell'impero cinese Chin, fino alla conquista mongola del 1215.
28. .iij.: tre.
29. diviserò: descriverò.
30. Lo palagio... bel palagio: Il palazzo ha una cinta quadrata di mura, della misura di un miglio per lato, e a ogni angolo c'è un palazzo.
31. turcassi: faretre (che contengono le frecce).

sono pieni d'arnesi, e in ciascuno nonn-à se non d'una cosa[32].

E in questo muro verso la faccia di mezzodie[33], à .v. porte[34], e nel mezzo è una grandissima porta che non s'apre mai né chiude, se non quando 'l Grande Kane vi passa, cioè entra e esce. E dal lato a questa porta ne sono due piccole, da ogne lato una, onde[35] entra tutta l'altra gente[36]; dall'altro canto n'àe un'altra grande, per la quale entra comunemente ogni uomo[37].

E dentro a questo muro[38] è un altro muro, e atorno atorno àe .viij. palagi come nel primaio[39], e così[40] son fatti; ancora vi stae[41] gli arnesi del Grande Kane. Nella faccia verso mezzodie àe .v. porte, nell'altre pure[42] una.

E i• mezzo di questo muro è 'l palagio del Grande Kane, ch'è fatto com'io vi conterò[43]. Egli è il magiore che giamai fu veduto: egli non v'à palco, ma lo spazzo è alto piú che l'altra terra bene .x. palmi[44]; la copertura[45] è molto altissima. Le mure delle sale e de le camere sono tutte coperte d'oro e d'ariento[46], ov'è scolpito belle istorie di cavalieri e di donne e d'uccegli e di bestie e d'altre belle cose; e la copertura è altresì fatta che non vi si potrebbe vedere altro che oro e ariento. La sala è sì lunga e sì larga che bene vi mangia .vim.[47] persone, e v'à tante camere ch'è una maraviglia a credere. La copertura di sopra[48], cioè di fuori, è vermiglia, bioia[49], verde e di tutti altri colori, e è sì bene inverniciata che luce come cristallo, sicché molto da la lunga si vede lucire lo palagio; la covertura è molto ferma[50].

Tra l'uno muro e l'altro dentro a questo ch'io v'ho contato di sopra, àe[51] begli prati e àlbori, e àvi molte maniere[52] di bestie salvatiche, cioè cervi bianchi, cavriuoli, dani, le bestie che fanno il moscado[53], vai[54] e ermellini, e altre belle bestie. La terra dentro di questo giardino è tutto pieno dentro di queste bestie, salvo la via onde gli uomini entrano.

E da la parte verso 'l maestro[55] àe uno lago molto grande, ov'à molte generazione di pesci. E• ssì vi dico che un grande fiume v'entra e esce, e è sì ordinato che niuno pesce ne puote uscire; e àvi fatto mettere molte generazione di pesci in questo lago, e questo è co reti di ferro[56].

E anco vi dico che verso tramontana[57], di lungi dal palagio da una arcata[58], àe fatto fare uno monte ch'è bene alto .c. passi e gira bene uno miglio[59]; lo quale monte è pieno tutto d'àlbori che per niuno tempo non perdono foglie, ma sempre sono verdi. E sappiate, quando è detto al Grande Kane d'uno bello àlbore, egli lo fa pigliare con tutte le barbe[60] e co molta terra e fallo piantare in quello monte; e• ssia grande quanto vuole, ch'egli lo fa portare a' lieofanti. E sì vi dico ch'egli à fatto coprire totto 'l monte della terra dello azurro[61], ch'è tutta verde, sicché nel monte nonn-à cosa se non verde, perciò si chiama lo Monte Verde.

E sul colmo del monte à uno palagio tutto verde, e è molto grande, sicché a guardallo è una grande meraviglia, e nonn-è uomo che 'l guardi che non ne prenda alegrezza. E per avere quella bella vista l'à fatto fare lo Grande Signore per suo conforto e sollazzo.

32. E ancora... cosa: E ancora alla metà di ogni lato delle mura ci sono quattro palazzi, sicché intorno a questa cinta ci sono otto palazzi, e tutti sono pieni di oggetti, e in ciascuno non c'è se non un solo genere di oggetti.

33. verso... mezzodie: verso sud (mezzogiorno).

34. à .v. porte: ci sono cinque porte.

35. onde: attraverso cui.

36. tutta l'altra gente: i cortigiani.

37. ogni uomo: qualunque suddito.

38. dentro a questo muro: all'interno di questa cerchia di mura.

39. atorno... primaio: intorno ci sono otto (*viij.*) palazzi come nella prima (cerchia di mura).

40. così: nello stesso modo (in cui sono fatti quelli dentro la prima cerchia).

41. stae: stanno.

42. pure: soltanto.

43. conterò: racconterò.

44. egli non v'ha... palmi: non c'è (*egli non v'ha*: il pronome *egli* introduce il verbo impersonale) un piano superiore (*palco*) ma il pavimento è sopraelevato rispetto al terreno circostante di ben 10 metri (*.x. palmi*).

45. la copertura: il soffitto.

46. ariento: argento.

47. vim.: seimila.

48. La copertura di sopra: Il tetto.

49. vermiglia, bioia: rosso e azzurro.

50. ferma: stabile, solida.

51. àe: ci sono.

52. maniere: razze.

53. le bestie... il moscado: i moschi sono mammiferi simili ai cervi dalla cui secrezione ghiandolare si ricava la sostanza profumata detta muschio (*moscado*).

54. vai: scoiattoli.

55. 'l maestro: il maestrale, vento che soffia da nord-ovest.

56. questo è co reti di ferro: il lago (*questo*) è chiuso da una rete di ferro (che impedisce l'uscita dei pesci).

57. verso tramontana: verso nord (*tramontana* è un vento freddo del nord).

58. di lungi... arcata: alla distanza di un tiro di freccia dal palazzo.

59. monte... miglio: il monte è alto cento (*.c.*) passi e ha una circonferenza di un miglio abbondante.

60. barbe: radici.

61. terra dello azurro: polvere dei lapislazzuli.

De la moneta del Grande Kane

Egli è vero che in questa città di Canbalu è• lla tavola del Grande Sire; e è ordinato in tal maniera che l'uomo puote ben dire che 'l Grande Sire àe l'archimia perfettamente[62]; e mosterovilo incontanente[63].

Or sappiate ch'egli fa fare una cotale moneta com'io vi dirò. Egli fa prendere scorza d'un àlbore[64] ch'à nome gelso – èe l'àlbore le cui foglie mangiano li vermi che fanno la seta –, e cogliono la buccia sottile che è tra la buccia grossa e• legno dentro[65], e di quella buccia fa fare carte come di bambagia; e sono tutte nere. Quando queste carte sono fatte così, egli ne fa de le piccole, che vagliono una medaglia di tornesegli picculi[66], e• ll'altra vale uno tornesello, e l'altra vale un grosso[67] d'argento da Vinegia[68], e l'altra u• mezzo, e• ll'altra .ij. grossi, e• ll'altra .v., e l'altra .x., e l'altra un bisante d'oro, e l'altra .ij., e l'altra .iij.; e cosí va infino .x. bisanti[69]. E tutte queste carte sono sugellate del sugello del Grande Sire, e ànne fatte fare tante, che tutto 'l tesoro <del mondo> n'appagherebbe[70]. E quando queste carte sono fatte, egli ne fa fare tutti li pagamenti e spendere per tutte le province e regni e terre ov'egli à segnoria; e nesuno gli osa refiutare, a pena della vita.

62. è• lla tavola... perfettamente: c'è la banca (la zecca per produrre la carta moneta) del Gran Khan, ed è ordinata in modo tale che si può ben dire (*l'uomo* è un francesismo, da *on*, usato per la forma impersonale) che il Gran Khan possiede i segreti dell'alchimia, ha cioè trovato il modo più perfetto di fabbricare l'oro.

63. mosterovilo incontanente: ve lo spiegherò subito.

64. àlbore: albero.

65. cogliono... legno dentro: colgono lo strato sottile che sta fra il tronco e la corteccia (*buccia grossa*).

66. vagliono... picculi: valgono la metà di un tornesello.

67. grosso: è una moneta come il bisante (citato dopo) in circolazione nell'Europa occidentale.

68. Vinegia: Venezia.

69. u• mezzo... bisanti: la metà di un grosso, e l'altra due grossi, e l'altra cinque, e l'altra dieci, e l'altra un bisante d'oro, e l'altra due, e l'altra tre, e così via fino a 10.

70. ànne... n'appagherebbe: ne ha fatte fare così tante, che potrebbe comprare tutto il tesoro del mondo (smisurato).

Analisi e interpretazione

Le tradizioni dell'Oriente

Marco Polo racconta che i Tartari, cacciatori e guerrieri delle pianure asiatiche, erano politeisti, onoravano nelle case una divinità antropomorfa con moglie e figli, e prima di mettersi a tavola gettavano fuori dalla porta di casa della carne grassa, che si procuravano cacciando con l'arco, come offerta ad altri spiriti.

Ammirazione suscitano in Marco Polo gli otto palazzi del Gran Khan, sovrano dei Tartari. Egli offre dapprima una visione d'insieme del complesso degli edifici e delle strutture difensive esterne, poi passa a descrivere gli interni: dai soffitti altissimi, agli ori, alle lacche, alle gemme preziose delle sale. Egli descrive inoltre lo spazio posto tra il doppio giro di mura, voluto dall'imperatore, dove la natura è lussureggiante e sono presenti animali selvatici, piante ed essenze rare.

Il cronista è attento a descrivere non solo le caratteristiche esteriori degli oggetti, ma anche la loro funzione pratica. La cellulosa, per esempio, è rappresentata come un'invenzione quasi magica: lo strato interno del gelso fornisce la carta, il sigillo imperiale la trasforma in moneta, i mercanti la scambiano con perle, oro e argento e il Gran Khan accumula ingenti ricchezze pagando con quelle carte.

Uno sguardo privo di pregiudizi

Benché cattolico, Marco Polo dimostra di non avere pregiudizi rispetto alla religione dei Tartari: la osserva con un atteggiamento che gli deriva dal suo spirito pratico e mercantile. Questo spirito si manifesta più esplicitamente quando compara i valori delle monete circolanti nel Mediterraneo, o quando descrive ammirato il sistema monetario dei Tartari, la carta moneta, sconosciuta in Occidente. Ne risulta un'originale sintesi di realtà e fantasia, di mito e razionalità, che hanno conferito all'opera grande fortuna letteraria (> A1, Approfondimenti, p. 204).

Lo stile oggettivo

La prosa ha un andamento lineare, basato su coordinazione, polisindeto, ripetizioni (*E in questo muro... E dentro a questo muro... Tra l'uno muro e l'altro...*) e formule fisse, come nella narrazione orale.

Le formule introduttive (*Egli è vero che... Sappiate veramente che...*), tipiche dei testi enciclopedici dell'epoca, mettono in evidenza l'autenticità di quanto detto e richiamano l'attenzione del destinatario. Il tempo verbale al presente rende oggettiva la descrizione, sottolinea la presenza del narratore sul posto e l'eccezionalità dello spettacolo.

Attività

1. La religione dei Tartari
Che tipo di religione praticavano i Tartari? Con quale atteggiamento Marco Polo racconta le loro credenze?

2. La descrizione del palazzo
Quali caratteristiche ha il palazzo del Gran Khan? Qual è l'intento di Marco Polo nel descriverlo?

3. La moneta del Gran Khan
Come veniva fabbricata la moneta del Gran Khan? In che modo era organizzato il sistema monetario dei Tartari?

Il fascino dell'Oriente e le interpretazioni del *Milione*

La città di Hangzhou in Cina, da *Il Milione* di Marco Polo. Edizione francese del 1410-1412, illustrata dal Maître d'Egerton.

Nel corso dei secoli poeti e scrittori «si sono ispirati al *Milione* come a una scenografia fantastica ed esotica: Coleridge in una sua famosa poesia, Kafka nel *Messaggio dell'imperatore*. Solo *Le mille e una notte* possono vantare una sorte simile: libri che diventano come continenti immaginari in cui altre opere letterarie troveranno il loro spazio; continenti dell'"altrove", oggi che l'"altrove" si può dire che non esista più, e tutto il mondo tende a uniformarsi». Con queste parole lo scrittore italiano Italo Calvino (1923-1985) ha sintetizzato la fortuna letteraria del *Milione* di Marco Polo, da cui, nella storia della letteratura, numerosi autori hanno tratto spunto per le loro opere.

Il *Kubla Khan* di Coleridge

La «famosa poesia» dell'inglese Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) cui allude Calvino si intitola *Kubla Khan* e fa parte della raccolta *Ballate liriche*. In essa il poeta romantico immagina un fantastico palazzo orientale, eretto dal principe Kubla Khan tra ruscelli e foreste sull'orlo di un abisso, lungo un misterioso fiume della vita, sospeso su caverne ghiacciate, dimora del piacere e metafora della perfetta felicità (*Nel Xanadu alza Kubla Khan / dimora di delizie un duomo*). Nella visione di Coleridge l'armonia è in un "altrove" esotico, lontano dalla razionalità dell'Occidente, è nel suono di una cetra che accompagna il canto di una fanciulla: *una fanciulla con la cetra / io vidi in sogno una volta. / Potessi in me risuscitare quella viva armonia, quel canto / tale delizia inonderebbe il sangue / che a quel suono lungo e chiaro / potrei innalzarlo nell'aria / il castello di sole! Le caverne di ghiaccio.*

Il palazzo imperiale di Kafka

Anche lo scrittore boemo Franz Kafka (1883-1924), per il racconto *Un messaggio dell'imperatore*, ha tratto ispirazione dalla descrizione di Marco Polo del palazzo del Gran Khan. Nell'interpretazione kafkiana il palazzo, con le sue mura concentriche, le sale, i cortili, le porte di differente grandezza diventa un enigmatico labirinto, simbolo dell'assurda condizione dell'uomo contemporaneo, soffocato dagli ingranaggi della burocrazia.

Franz Kafka
Racconti

trad. di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1997

Un messaggio dell'imperatore

L'imperatore – così si dice – ha inviato a te, al singolo, all'umilissimo suddito, alla minuscola ombra sperduta nel più remoto cantuccio di fronte al sole imperiale, proprio a te l'imperatore ha mandato un messaggio dal suo letto di morte. Ha fatto inginocchiare il messaggero accanto al letto e gli ha bisbigliato il messaggio nell'orecchio; tanto gli stavi a cuore che s'è fatto ripetere, sempre all'orecchio, il messaggio. Con un cenno del capo ne ha confermato l'esattezza. E dinanzi a tutti coloro che erano accorsi per assistere al suo trapasso: tutte le pareti che ingombrano sono abbattute e sulle scalinate che si ergono in larghezza stanno in cerchio i grandi dell'impero; dinanzi a tutti questi ha congedato il messaggero. Il messaggero s'è messo subito in cammino; un uomo robusto, instancabile; stendendo a volte un braccio, a volte l'altro fende la moltitudine; se incontra resistenza indica il petto, dove c'è il segno del sole; egli avanza facilmente come nessun altro. Ma la moltitudine è enorme; le sue abitazioni non finiscono mai. Come volerebbe se potesse arrivare in aperta campagna e presto udresti il meraviglioso bussare dei suoi pugni al tuo uscio. Invece si affatica quasi senza scopo; si dibatte ancora lungo gli appartamenti del palazzo interno; non li supererà mai, e se anche ci riuscisse nulla sarebbe ancora raggiunto; dovrebbe lottare per scendere scale, e se anche ci riuscisse nulla sarebbe ancora raggiunto; bisognerebbe attraversare i cortili, e dopo i cortili il secondo palazzo che racchiude il primo; altre scale, altri cortili; e un altro palazzo, e così via per millenni; e se riuscisse infine a sbucare fuori dal portone più esterno – però questo non potrà verificarsi mai e poi mai – si troverebbe ancora davanti la capitale, il centro del mondo, ricoperta da tutti i suoi rifiuti. Nessuno può uscirne fuori e tanto meno col messaggio di un morto. Tu, però, stai alla tua finestra e lo sogni, quando scende la sera.

Le città invisibili di Calvino

Dal *Milione* ha tratto ispirazione anche Italo Calvino per il libro *Le città invisibili* (1972), costituito da 55 brevi testi in cui vengono descritte città immaginarie, collegati tra loro attraverso una "cornice". In questa si racconta del dialogo tra l'imperatore dei Tartari, Kubilai Khan (in Calvino Kublai Kan), e Marco Polo, che gli descrive le città dell'Asia da lui visitate in qualità di suo ambasciatore.

Come in una sorta di viaggio nella memoria, l'Oriente di Calvino è fatto di città ideali, fantastiche, perciò «invisibili», contrapposte a quelle invivibili della contemporaneità. *Le città invisibili* nasce nel clima di sfiducia nelle possibilità di conoscere il mondo, tipica della seconda metà del Novecento: se l'uomo non può conoscere la realtà, non gli resta che calarsi nelle realtà letterarie. La letteratura offre da un lato la possibilità di conoscere realtà "virtuali", dall'altro essa diventa un gioco, un'attività combinatoria di altre opere, anche del passato, in questo caso *Il Milione*.

Nell'invenzione di Calvino, il mercante veneziano non conosce la lingua di Kubilai Khan e i due comunicano attraverso i gesti o gli oggetti: in un passo del libro l'imperatore invita Marco a descrivergli le città che ha visitato servendosi solamente degli scacchi.

Gli scacchi

Italo Calvino
Le città invisibili

Mondadori, Milano, 1993

Tornando dalla sua ultima missione Marco Polo trovò il Kan che lo attendeva seduto davanti a una scacchiera. Con un gesto lo invitò a sedersi di fronte a lui e a descrivergli col solo aiuto degli scacchi le città che aveva visitato.

Il veneziano non si perse d'animo. Gli scacchi del Gran Kan erano grandi pezzi d'avorio levigato: disponendo sulla scacchiera torri incombenti e cavalli ombrosi, addensando sciami di pedine, tracciando viali diritti o obliqui come l'incedere della regina, Marco ricreava le prospettive e gli spazi di città bianche e nere nelle notti di luna.

Al contemplarne questi paesaggi essenziali, Kublai rifletteva sull'ordine invisibile che regge le città, sulle regole cui risponde il loro sorgere e prender forma e prosperare e adattarsi alle stagioni e intristire e cadere in rovina. Alle volte gli sembrava d'essere sul punto di scoprire un sistema coerente e armonioso che sottostava alle infinite difformità e disarmonie, ma nessun modello reggeva il confronto con quello del gioco degli scacchi. Forse, anziché scervellarsi a evocare col magro ausilio dei pezzi d'avorio visioni comunque destinate all'oblio, bastava giocare una partita secondo le regole, e contemplare ogni successivo stato della scacchiera come una delle innumerevoli forme che il sistema delle forme mette insieme e distrugge.

Ormai Kublai Kan non aveva più bisogno di mandare Marco Polo in spedizioni lontane: lo tratteneva a giocare interminabili partite a scacchi. La conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato dai salti spigolosi del cavallo, dai varchi diagonali che s'aprono alle incursioni dell'alfiere, dal passo strascicato e guardingo del re e dell'umile pedone, dalle alternative inesorabili d'ogni partita.

Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza[1], Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla...

1. scorporare... all'essenza: liberare dai beni materiali, cioè dai tesori dell'impero cui si allude subito dopo.

Una partita a scacchi metaforica

In Calvino la partita a scacchi tra Kublai Kan e Marco Polo si trasforma in uno strumento di conoscenza, virtuale e insieme razionale, delle infinite combinazioni di conquiste e di accumulazione di tesori possibili. Gli scacchi però non spiegano il senso delle sue conquiste; ed è questo che giunge a comprendere Kublai: nel farsi e disfarsi delle combinazioni sulla scacchiera intuisce con angoscia come *i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, ... un tassello di legno piallato: il nulla...*

PER LO STUDIO

a. Quale ispirazione accomuna i testi che hai letto?
b. Quale interpretazione dell'Oriente ti sembra più interessante?

A1
⇨ T 43

Le forme della narrazione breve: il *Novellino*

Le origini della novella

A partire dalla prima metà del Duecento, il gusto per il favoloso e insieme per il quotidiano trovò la sua forma di espressione ideale nella novella, un tipo di componimento letterario breve e di ispirazione laico-realistica, privo di finalità religiose e adatto a un vasto pubblico.

Se i nobili feudatari si divertivano ascoltando nei loro castelli le avventure dei cavalieri celebrate nei poemi cavallereschi, i cittadini di media cultura (mercanti, banchieri e artigiani) trovavano occasione di svago e di intrattenimento nella novella, in cui, attraverso motti arguti e magnanima cortesia, si esaltavano le virtù e si condannavano i difetti della loro classe sociale.

Le caratteristiche della novella

La novella (dall'aggettivo latino *novus*, "notizia nuova", "novità" meritevole di essere ascoltata o letta) è una breve narrazione in prosa di un evento immaginario ma verosimile. Essa si distingue per il suo carattere realistico da altri racconti brevi, per esempio dalla favola o dalla fiaba, le cui vicende non sono né vere né verosimili. La novella può presentare elementi fiabeschi (il caso, l'avventura), ma gli eventi si collocano in un periodo storico e in un ambito geografico definiti, i personaggi sono dotati di una propria psicologia e hanno una precisa identità sociale e culturale.

Spunti novellistici nella letteratura greco-latina

Spunti novellistici si rintracciano già nella cultura greca, nei poemi di Omero (XII-VIII secolo a.C.); in opere storiografiche come le *Storie* di Erodoto (V secolo a.C.), in cui si narrano avvenimenti realmente accaduti; nelle *Favole milesie* dello scrittore Aristide di Mileto (II-I secolo a.C.), il cui contenuto erotico-avventuroso è poi stato ripreso occasionalmente in opere latine come il *Satyricon* di Petronio (I secolo d.C.) e la *Metamorfosi* (o *Asino d'oro*) di Apuleio (II secolo d.C.).

La novellistica orientale

Il dibattito critico sulle origini della novella ne riconduce le radici ad antiche raccolte indiane mitico-favolose (*Pancatantra*, IV-V secolo) che si sarebbero diffuse dall'India in Occidente grazie agli scambi religiosi e politico-commerciali dell'Europa con l'Oriente.

Alla fioritura medioevale della novella contribuì la diffusione di opere della letteratura araba orientale, trasmesse oralmente o in traduzioni latine eseguite da autori spagnoli. Nel XII secolo la raccolta araba di racconti detta *Libro dei sette savi* fu tradotta in latino (*Historia septem sapientium*) e in francese (*Dolopathos*), e nel Duecento fu poi volgarizzata in Toscana. In una "cornice" all'interno della quale si sviluppano 14 novelle, si racconta come sette savi riescano a evitare l'esecuzione di un principe, ingiustamente accusato dalla matrigna di averla violentata, narrando delle storie al re. La storia-cornice che collega le novelle è un espediente narrativo che verrà poi ripreso dai grandi maestri del Trecento, come Giovanni Boccaccio e l'inglese Geoffrey Chaucer. Nel *Libro dei sette savi* compaiono temi, come quello della polemica misogina (la donna è perfida, adultera, accusatrice), che incontreranno larga fortuna nella novellistica successiva.

La tradizione edificante dell'*exemplum*

Oltre alla diffusione dei racconti arabi e orientali, hanno influito sullo sviluppo della novella come forma letteraria gli *exempla* in latino di contenuto educativo e morale, diffusi in tutta l'Europa cristiana e soprattutto in Italia.

Gli *exempla* non costituivano un genere autonomo, ma rappresentavano spunti narrativi inseriti all'interno di altre forme letterarie, in particolare le rappresentazioni dell'Aldilà cristiano anteriori a Dante (*La Gerusalemme celeste* e *Babilonia, città infernale* di Giacomino da Verona; *Libro delle tre scritture* di Bonvesin de la Riva, XIII secolo), le leggende agiografiche (comprese nelle agiografie, le biografie dei santi) e le prediche dei religiosi francescani e domenicani.

Già gli autori e gli oratori latini usavano attingere a raccolte di citazioni autorevoli per dimostrare una tesi oppure per offrire esempi edificanti, come fa Valerio Massimo (I secolo d.C.) nei *Factorum et dictorum memorabilium* (*Fatti e detti memorabili*), in cui si riportano aneddoti e modelli di comportamento offerti da personaggi storici esemplari per virtù e per vizi. Molteplici sono i repertori medioevali di "esempi" dal contenuto sia profano sia religioso, come lo *Speculum maius* (1473-76) del domenicano Vincenzo di Beauvais, un'opera che rispecchia le conoscenze storiche, naturali e dottrinali del tempo. La parte storica dello *Speculum* fu rielaborata e volgarizzata da un anonimo toscano nei *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperatori* (1270-75) in cui si riportano brevi aneddoti, ritratti e motti celebri di grandi personaggi (Socrate, Platone, Giulio Cesare, gli imperatori romani Traiano e Adriano) con una prosa elegante, caratterizzata da una sintassi semplice, ma da un lessico ricco, affinché essi fungano da esempi illustri di moralità e di comportamenti laici, intesi come arte del vivere e del parlare.

Lais* e *fabliaux

Sulla codificazione della novella ha infine influito la tradizione narrativa dei *lais* e dei *fabliaux* francesi.

I *lais* sono brevi racconti in versi, il cui contenuto è il lamento d'amore (i *lai* di Maria di Francia erano raffinati componimenti poetici in lingua d'*oïl*). I *fabliaux* sono invece componimenti brevi in ottonari in rima baciata, inizialmente recitati nelle piazze e in seguito trascritti (XII-XIV secolo), in cui si narrano vicende dall'ambientazione realistica con tono satirico e beffardo. Un noto *fabliau* narra di due studenti universitari che, derubati di un sacco di grano da un mugnaio, si vendicano e organizzano una beffa ai danni del furbastro, seducendone la figlia e la moglie. Temi audaci, quali lo scambio di letti, ed equivoci notturni, qui risolti felicemente grazie all'abile complicità delle donne, ritornano nella sesta novella della Nona giornata del *Decameron* (1348-1351) di Giovanni Boccaccio e nel *Racconto del mugnaio*, uno dei *Racconti di Canterbury* (1386-1400) di Chaucer.

La novella italiana: il *Novellino*

La prima raccolta di novelle in Italia è il *Novellino* o *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, 100 brevi racconti scritti negli ultimi decenni del Duecento. La loro attribuzione è problematica: alcuni critici hanno sostenuto che le novelle siano state scritte da un solo autore in periodi diversi, altri che si debbano attribuire a due autori diversi, uno più colto e raffinato, proveniente da un ambiente cortese, l'altro più legato alla cultura borghese del tempo. Oggi però prevale la prima ipotesi.

Il manoscritto originale è andato perduto e l'opera ci è stata tramandata attraverso un'edizione a stampa del Cinquecento. Il *Novellino* si distacca dalla tradizione mediolatina dell'*exemplum*, e si colloca nella dimensione mondana è ispirata a quei valori della civiltà cortese che la borghesia cittadina stava cercando di fare propri nel Duecento. Le fonti cui si attinge sono disparate: dai *fabliaux* francesi, ai miti classici, le novelle orientali e la tradizione folclorica.

La parola "novella" deve essere intesa nel senso originario di "notizia", resoconto di un fatto curioso accaduto o del quale si è venuti a conoscenza. Il *Novellino* offre, con uno stile diretto e colloquiale, un campionario di battute sagaci, racconti esemplari e curiosi, avventure divertenti, pettegolezzi politici e aneddoti anticlericali. Ne deriva un composito affresco della società medioevale benestante dei mercanti nell'Italia settentrionale tra il 1281 e il 1300 circa.

I motivi tematico-ideologici

Le 100 novelle non sono disposte in modo organico e si possono dividere in blocchi tematico-ideologici. Accanto ad alcune narrazioni di intento moralistico ve ne sono altre dal tono più disteso e piacevole.

I valori predominanti della prima parte (che comprende circa 25 novelle dal ritmo lento e solenne) sono soprattutto magnanimità e giustizia e i personaggi che vi compaiono sono eroi dell'antichità (Alessandro Magno, Traiano) e nobili figure della storia dell'epoca (Federico II di Svevia).

I protagonisti della seconda parte sono cavalieri o gentiluomini di Provenza e Cornovaglia, portatori delle tipiche virtù cavalleresche (generosità e cortesia).

I protagonisti della parte finale, più varia e innovativa, sono perlopiù borghesi e popolani (giuristi, medici, vescovi, cavalieri, plebei e giullari): qui (> A1 T43, T45) le forme espressive (dialogo vivace, battute rapide) anticipano i motivi della beffa e dello scambio di motti arguti del *Decameron* di Giovanni Boccaccio e delle *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti. Non mancano esempi tratti dai miti narrati nelle *Metamorfosi* (I secolo a.C.) di Ovidio (> A1 T44) e di storie amorose inserite in un'atmosfera favolosa e delicata (> A1 T46).

Dilettare e istruire il pubblico borghese

Nella prima novella, che funge da presentazione della raccolta, il narratore preannuncia ai lettori le scelte tematiche e l'intento culturale ed educativo dell'opera.

Dopo aver premesso che si ricollega alla tradizione religiosa e letteraria del suo tempo e aver discusso la funzione della parola, che si deve costituire «nel piacere di Dio», l'autore afferma che, senza tradire quel principio, essa può rallegrare, aiutare e sostenere il corpo («possa ralegrare il corpo e sovenire e sostentare»). Lo scopo etico-religioso è pertanto subordinato a quello di dilettare e intrattenere. La funzione educativa consiste nell'insegnare comportamenti nobili e generosi («belle cortesie»), motti arguti ed eleganti risposte («fiori di parlare») ai borghesi («i minori», per cultura e condizione sociale) di animo gentile («cuore nobile e intelligenza sottile»), che possono a loro volta insegnarli a chi non sa né desidera sapere («raccontare in quelle parti dove avranno luogo, a prode e a piacere di coloro che non sanno e disiderano di sapere»).

La fiducia nel valore e nell'arte della parola

Questa fiducia nel valore della parola arguta ed elegante, consolidatasi anche grazie alle scuole di retorica, anima la civiltà toscana dell'epoca comunale e tende a essere il segno distintivo del ceto dirigente borghese, il cui prestigio culturale si esprimeva nei documenti politico-amministrativi (discorsi e scritti pubblici, atti ufficiali, lettere diplomatiche) e nell'arte di piegare la parola ai propri scopi.

Via dei mercanti, XV secolo. Ginevra, Biblioteca universitaria.

PER LO STUDIO

a. Qual è l'origine del termine "novella"? E quali sono le sue caratteristiche peculiari?

b. A quali tradizioni letterarie attinse la novellistica medioevale?

c. Qual era lo scopo dell'autore del *Novellino*? Quali sono i temi da esso prediletti?

A1
T 43

Anonimo
Novellino

in *La prosa del Duecento*,
a cura di C. Segre e M. Marti,
Ricciardi, Milano-Napoli, 1959

«Uno medico di Tolosa» (XLIX) e la «novella che non venia meno» (LXXXIX)

Ciascuna novella è preceduta da una rubrica (aggiunta da un ignoto compilatore a metà del XIV secolo) che ne sintetizza il contenuto e ne esplicita il carattere esemplare. Le due novellette che seguono offrono esempi volti a far capire che non bisogna oltrepassare la misura in tutto ciò che si fa o si dice.

Qui conta d'uno medico di Tolosa come tolse per moglie una nepote de l'arcivescovo di Tolosa

Uno medico di Tolosa tolse[1] per moglie una gentile donna di Tolosa, nepote de l'arcivescovo. Menolla[2]. In due mesi fece una fanciulla[3]. Il medico non ne mostrò nullo cruccio[4], anzi consolava la donna, e mostravale ragioni secondo fisica che ben poteva essere sua di ragione[5]. E con quelle parole e con belli sembianti[6] fece sì che la donna no la poté traviare[7]. Molto onoroe[8] la donna nel parto. Dopo il parto sì le disse: «Madonna[9], io v'ho onorato quant'i' ho potuto. Priegovi[10], per amore di me, che voi ritorniate ormai a casa di vostro padre. E la vostra figliuola io terrò a grande onore[11]».

Tanto andaro le cose innanzi, che l'arcivescovo sentì che 'l medico avea dato commiato[12] a la nepote. Mandò per lui[13]. E acciò ch'era grande uomo, parlò sopra a lui molto grandi parole, mischiate con superbia e con minacce[14]. Quand'ebbe assai parlato[15], el medico rispuose e disse così: «Messere, io tolsi vostra nepote per moglie, credendomi della mia ricchezza potere fornire e pascere[16] la mia famiglia. E fu mia intenzione d'avere uno figliuolo l'anno, e non più. Onde[17] la donna ha cominciato a fare figliuoli in due mesi; per la qual cosa io non sono sì agiato, se 'l fatto dee così andare, ch'io li potesse notricare[18], e voi, non sarebbe onore che vostro lignaggio andasse a povertade[19]. Perch'io vi chieggio mercede[20] che voi la diate a un più ricco omo ch'io non sono[21], che possa notricare li suoi figlioli sì che[22] a voi non sia disinore[23]».

Qui conta d'uno uomo di corte che cominciò una novella che non venia meno

Brigata[24] di cavalieri cenavano una sera in una gran casa fiorentina, e avevavi[25] un uomo di corte[26], il quale era grandissimo favellatore[27]. Quando ebbero cenato, cominciò una novella che non venìa meno[28]. Uno donzello[29] della casa che servia[30], e forse non era troppo satollo[31] lo chiamò per nome, e disse: – Quelli che t'insegnò cotesta novella, non la t'insegnò tutta. – Ed elli rispuose: – Perché no? – Ed elli rispuose: – Perché non t'insegnò la restata[32]. – Onde quelli si vergognò, e ristette[33].

1. tolse: prese.
2. Menolla: La condusse sposa (a casa propria).
3. fece una fanciulla: ebbe una bambina.
4. nullo cruccio: nessuna preoccupazione.
5. mostravale... ragione: le spiegava che secondo i principi della scienza medica era ragionevole che fosse sua figlia.
6. belli sembianti: atteggiamenti amorevoli.
7. poté traviare: non trovò scuse per abortire.
8. onoroe: trattò con riguardo.
9. Madonna: contrazione dell'espressione *mea domina*, "mia signora".
10. Priegovi: Vi prego.
11. a grande onore: con molta cura.
12. dato commiato: cacciato di casa.
13. Mandò per lui: Lo mandò a chiamare.
14. E acciò... minacce: E poiché era un uomo potente gli rivolse parole grosse con grande superbia e arroganza.
15. Quand'ebbe... parlato: Quando l'arcivescovo ebbe parlato e minacciato a lungo.
16. credendomi... pascere: ritenendo di poter mantenere e alimentare la mia famiglia con le mie ricchezze.
17. Onde: Invece.
18. notricare: nutrire.
19. e voi... povertade: quanto a voi non sarebbe un onore che persone della vostra illustre famiglia (*lignaggio*) andassero a finire in povertà.
20. vi chieggio mercede: vi chiedo per favore.
21. a un più... non sono: a un uomo più ricco di quanto io non sia.
22. sì che: così che.
23. disinore: disonore.
24. Brigata: Una brigata.
25. avevavi: vi era.
26. uomo di corte: gentiluomo che frequentava le corti dei signori.
27. grandissimo favellatore: prolisso parlatore.
28. che non venìa meno: che non finiva mai.
29. Uno donzello: Un giovane servitore.
30. che servia: che serviva a tavola.
31. satollo: sazio.
32. la restata: la conclusione.
33. ristette: smise di raccontare.

Analisi e interpretazione

Un medico liberale
Protagonista della prima novella è un medico di Tolosa che conduce una vita agiata grazie al proprio lavoro, un uomo dall'intelligenza sottile, i modi riservati e dolci (rispetta la donna, la rassicura con autorevolezza, evita che abortisca, la assiste nel parto), i saldi princìpi (il senso dell'onore e l'inganno subìto da parte della ragazza non gli consentono di accettarla come moglie). La sua cortesia e liberalità (generosamente si offre di mantenere presso di sé la figlia della donna) si contrappongono alla superbia, arroganza e ipocrisia dell'arcivescovo, reso potente dal proprio ruolo sociale.

Gentilezza e bel parlare
Il protagonista della prima novella è un esempio di cortesia e di lucidità nel parlare, all'opposto dell'arcivescovo, simbolo del vecchio potere feudale e nobiliare. Il discorso del medico, una sapiente difesa dei propri diritti e delle regole di una vita ordinata, dimostra che egli possiede una raffinata intelligenza ed è in grado di gestire la propria vita (cosa che ha dimostrato anche quando ha finto che il figlio potesse essere suo per impedire alla donna di abortire, contrapponendo all'ipocrisia della ragazza una più sottile capacità di simulazione).
Per allontanare la moglie il medico adduce motivazioni economiche, consapevole che la mentalità dell'epoca le considerava valide e in base a esse misurava valori e disvalori. Il suo argomentare lucido e rigoroso, che lega in modo logico argomenti paradossali per giungere a conclusioni inequivocabili, produce un effetto comico.

La misoginia medioevale
Alla dignitosa signorilità del marito tradito, che trova modo di riparare al danno e comunque di affermare la propria superiorità grazie all'intelligenza e alla nobiltà d'animo, si contrappone il comportamento della moglie, di cui non viene fornita alcuna giustificazione né utilitaristica né morale. La ragazza è "gentile", cioè nobile, solo di sangue, ed è un personaggio negativo *tout court*, un esempio di anti-cortesia, secondo la tipica mentalità misogina medioevale, secondo cui la donna, per natura, non può essere mai buona, ma è portata al tradimento o è tentatrice.

Abilità retorica
La novella del medico di Tolosa, fra le più belle del *Novellino* per garbo e limpidezza della parola, presenta un intreccio agile ed elegante, in cui si passa da espressioni rapide e sintetiche (*Menolla. In due mesi fece una fanciulla. Mandò per lui.*) ad altre più elaborate (*parlò sopra a lui molto grandi parole, mischiate con superbia e con minacce*), ad argomentazioni brevi ed efficaci.

Un servitore arguto
Nella seconda novella al cortigiano che crede di essere *grandissimo favellatore* si contrappone il servitore intraprendente (forse spinto dalla fame, che può saziare solo quando i signori si alzano da tavola). Questi fa comprendere al gentiluomo che sta esagerando con garbata arguzia, dicendogli che colui che gli ha riferito la storia che egli sta narrando non gli ha raccontato la conclusione.
L'ambiente di questa novelletta è una nobile casa fiorentina, dove si intrattiene a cena una compagnia signorile. Ancor più inopportuna risulta dunque la prolissità del gentiluomo, che ritiene di essere un parlatore divertente ed è, invece, noioso.
Nella novelletta allo sviluppo narrativo essenziale segue lo scambio di battute rapido ed efficace tra cortigiano e servitore.

Attività

1. Il tema
Riassumi in poche righe il contenuto di ciascuna novella.

2. I personaggi
Parlare
Delinea il ritratto psicologico dei personaggi delle due novelle, mettendone in risalto le qualità. Spiega poi se sono descritti come positivi o negativi, facendo riferimento ai testi. Preparati a esporre in 10 minuti il risultato della tua analisi testuale.

A1
T 44

Narciso alla fonte (XLVI)

Anonimo
Novellino

in *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959

La fonte di questa novelletta è la nota favola del mito di Narciso tratta dalle *Metamorfosi* del poeta latino Ovidio (I secolo a.C.), ripreso da numerosi autori medioevali.

Qui conta come Narcis s'innamorò dell'ombra sua

Narcìs fu molto buono[1] e bellissimo cavaliere. Un giorno avenne ch'elli si riposava sopra una bellissima fontana, e dentro l'acqua vide l'ombra[2] sua molto bellissima. E cominciò a riguardarla, e rallegravasi sopra alla fonte[3], e l'ombra sua facea lo simigliante[4]. E così credeva che quella ombra avesse vita, che istesse nell'acqua, e non si accorgea che fosse l'ombra sua. Cominciò ad amare e a innamorare sì forte, che la volle pigliare. E l'acqua si turbò[5]; l'ombra sparío[6]; ond'[7]elli incominciò a piangere. E l'acqua schiarando, vide l'ombra che piangea. Allora elli si lasciò cadere ne la fontana, sicché anegò.

Il tempo era di primavera; donne si veniano a diportare[8] alla fontana; videro il bello Narcìs affogato. Con grandissimo pianto lo trassero della fonte, e così ritto l'appoggiaro alle sponde; onde dinanzi allo dio d'amore andò la novella[9]. Onde lo dio d'amore ne fece nobilissimo mandorlo[10], molto verde e molto bene stante[11], e fu ed è il primo albero che prima fa frutto e rinnovella amore[12].

1. buono: valoroso.
2. l'ombra: la propria immagine.
3. rallegravasi... fonte: gioiva vedendo la bellezza della propria immagine.
4. lo simigliante: la stessa cosa.
5. si turbò: diventò torbida.
6. sparío: scomparve.
7. ond': per cui.
8. diportare: divertire.
9. novella: notizia.
10. mandorlo: in Ovidio Narciso non è trasformato in mandorlo, ma nel fiore che da lui prese nome.
11. molto bene stante: forte.
12. rinnovella amore: riporta la stagione degli amori.

Analisi e interpretazione

La "cortesia" di Narciso

La tragedia del giovane che si innamora della propria immagine è narrata con immediatezza narrativa ed è immersa in un'atmosfera primaverile.
Narciso, valoroso e bello, è descritto come il cavaliere medioevale di un romanzo cortese: dapprima, scorgendo la sua immagine, risponde al sorriso di questa e si sente bene accetto, secondo le regole cavalleresche. Quando però cerca di afferrare quello che crede essere un altro, non ci riesce e quindi comincia a piangere, ma vedendo l'immagine lacrimare si punisce e annega.
Le donne che si recano alla fontana rappresentano una nobile brigata che si muove in un'atmosfera incantata: con la loro cortesia, un misto di desiderio e di malinconia, rendono omaggio al giovane, che il dio dell'amore trasforma in mandorlo, un simbolo della primavera.

L'intento educativo e lo stile conciso

L'intenzione dell'autore è di diffondere nella società comunale i valori di onestà e cortesia, di decoro e liberalità che erano stati tipici del mondo cortese-cavalleresco.
Lo stile della novella è molto conciso: la costruzione paratattica dei periodi, con proposizioni brevi accostate dalla congiunzione *e*, conferisce alla prosa un ritmo lento, da fiaba.

Attività

1. Parafrasi

Parlare

Esegui la parafrasi della novella e preparati a esporla oralmente.

2. La rappresentazione di spazio e tempo

L'ambientazione della novella è realistica oppure immaginaria? I luoghi in essa descritti sono individuabili oppure generici e indeterminati?

3. Le caratteristiche di Narciso

Quali caratteristiche presenta il personaggio di Narciso?

4. Il significato simbolico

Quale significato simbolico assume la trasformazione di Narciso in un mandorlo?

Il Sultano e il ricco giudeo (LXXIII)

A1
T 45

Anonimo
Novellino

in *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959

In questa novelletta il protagonista, grazie all'uso sapiente della parola, riesce a cavarsela in una situazione difficile.

Come il soldano, avendo bisogno di moneta, vuolle cogliere cagione a un giudeo

Il Soldano, avendo bisogno di moneta, fo consigliato che cogliesse cagione a un ricco giudeo[1] ch'era in sua terra, e poi togliesse il mobile suo, ch'era grande oltre numero[2]. Il Soldano mandò per[3] questo giudeo, e domandolli[4] qual fosse la migliore fede, pensando: s'elli dirà la giudea, io dirò ch'elli pecca contro la mia. E se dirà la saracina[5], e io[6] dirò: dunque, perché tieni[7] la giudea? El giudeo, udendo la domanda del signore, rispuose: – Messere, elli[8] fu un padre ch'avea tre figliuoli, e avea un suo anello con una pietra preziosa la migliore del mondo. Ciascuno di costoro pregava il padre ch'alla sua fine[9] li lasciasse l'anello. El padre, vedendo che catuno[10] il voleva, mandò per un fino orafo[11], e disse: – Maestro, fammi due anella così a punto[12] come questo, e metti in ciascuno una pietra che somigli questa. – Lo maestro fece l'anella così a punto, che niuno conoscea il fine[13], altro che[14] il padre. Mandò per li figliuoli ad uno ad uno, e a catuno diede il suo in secreto. E catuno si credeva avere il fine, e niuno ne sapea il vero[15] altri che 'l padre loro. E così ti dico ch'è delle fedi, che sono tre[16]. Il padre di sopra[17] sa la migliore; e li figliuoli, ciò siamo noi[18], ciascuno si crede avere la buona. – Allora il Soldano, udendo costui cosie riscuotersi[19], non seppe che si dire di coglierli cagioni[20], sì lo lasciò andare.

1. cogliesse cagione... giudeo: trovasse un pretesto per accusare ingiustamente un ricco ebreo.
2. togliesse ... numero: lo privasse delle sue ricchezze che erano immense (*oltre numero*: letteralmente, oltre misura).
3. mandò per: fece chiamare, convocò.
4. domandolli: gli domandò.
5. la saracina: la musulmana.
6. e io: io a mia volta.
7. tieni: professi.
8. elli: egli (con valore impersonale).
9. alla sua fine: giunto a morte.
10. catuno: ciascuno (dei tre figli).
11. mandò... orafo: convocò un abile orafo.
12. così a punto: con tale perfezione.
13. niuno... il fine: nessuno avrebbe riconosciuto quale fosse quello autentico.
14. altro che: tranne.
15. ne sapea il vero: sapeva quale fosse quello vero.
16. tre: oltre a quelle professate dai due personaggi, la religione «saracina» ed ebraica, quella cristiana.
17. il padre di sopra: Dio nei cieli.
18. ciò siamo noi: ciò che noi uomini siamo nei confronti di Dio.
19. cosie riscuotersi: trarsi d'impaccio in questo modo (*cosie*).
20. non seppe... cagioni: non riuscì a trovare alcun pretesto per accusarlo.

Analisi e interpretazione

Una lezione di vita e di tolleranza religiosa

Il Sultano ha bisogno di denaro e vuole estorcerlo a un ricco ebreo. Egli pensa di raggiungere lo scopo dissimulandolo con la nobile causa della difesa della fede e pone una domanda (qual è la vera religione?) che – a suo avviso – non dovrebbe lasciare scampo all'interlocutore. L'ebreo, che padroneggia l'arte della parola, fornisce una vera e propria lezione di tolleranza religiosa e di serena convivenza tra uomini di fede diversa. Attraverso la storiella dei tre figli che si contendono l'anello prezioso del padre, l'ebreo arriva a dimostrare la stolta arroganza degli uomini di fronte alla verità superiore di Dio.

Le fonti e la fortuna della novella

La novelletta ebbe una grande fortuna letteraria: presente in un testo arabo-spagnolo del XII secolo elaborato in ambiente culturale ebraico, fu apprezzata da Boccaccio per l'uso intelligente della parola: egli la riprese dunque nella terza novella della prima giornata del *Decameron*.

Attività

1. Il motivo tematico
Qual è il motivo tematico della novella?

2. La struttura narrativa
Il racconto presenta una particolare struttura narrativa. Sai dire quale?

3. Il risvolto morale
Quale lezione morale sottende la storiella del padre e dei tre figli raccontata dall'ebreo al sultano?

4. Saggio breve.
Verso l'esame
Leggi il *dossier* a p. 350 e svolgi un saggio breve sull'argomento «Religioni e tolleranza attraverso i tempi e le culture».

A1
T 46

Una novella d'amore (XCIX)

Anonimo
Novellino

in *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959

Questa novella, la penultima della raccolta, è una delle più lunghe ed è caratterizzata da una tecnica narrativa più complessa rispetto a quella dei racconti precedenti.

Un giovane di Firenze sí amava carnalmente[1] una gentile pulzella, la quale non amava niente[2] lui, ma amava a dismisura un altro giovane, lo quale amava anche lei ma non tanto ad assai quanto costui. E ciò si parea: ché costui n'avea lasciato[3] ogni altra cosa, e consumavasi come smemorato, e spezialmente il giorno ch'elli non la vedea. A un suo compagno n‹e› 'ncrebbe. Fece tanto che lo menò a un suo bellissimo luogo, e là tranquillaro quindici dí[4].

In quel mezzo[5] la fanciulla si crucciò con la madre. Mandò la fante[6], e fece parlare a colui cui ella amava che ne voleva andare con lui[7]. Quelli fu molto lieto. La fante disse: – Ella vuole che voi vegnate a cavallo, già quando fia notte ferma. Ella farà vista[8] di scendere nella cella: aparechiato[9] sarete all'uscio, e gitteravisi in groppa. Ell'è leggera e sa bene cavalcare –. Elli rispuose: – Ben mi piace –. Quand'ebbero cosí ordinato, fece grandemente aparecchio a un suo luogo[10], ed ebbevi suoi compagni a cavallo, e feceli stare alla porta[11], perché non fosse serrata[12], e mossesi con un fine roncione[13], e passò dalla casa. Ella non era ancora potuta venire, perché la madre la guardava troppo. Questi andò oltre per tornare a' compagni.

Ma quelli che consumato era, in villa non trovava luogo[14]; era salito a cavallo, e 'l compagno suo ‹nol› seppe tanto pregare che 'l potesse ritenere[15]; e non volle la sua compagnia. Giunse quella sera alle mura. Le porte erano tutte serrate; ma tanto acerchiò che s'abattè a quella porta dov'erano coloro. Entrò dentro. Andonne inverso la magione di colei, non per intendimento di trovarla né di vederla, ma solo per vedere la contrada[16]. Essendo ristato rimpetto a la casa per guardalla – di poco era passato l'altro – la fanciulla diserrò l'uscio e chiamollo sotto boce, e disse che acostasse il cavallo. Questi non fu lento: ac‹c›ostòsi, ed ella li si gittò vistamente[17] in groppa, e andarono via. Quando furono alla porta, e' compagni dell'altro non li diedero briga, però che se fosse stato colui cui elli aspettavano sarebbe ristato con•loro[18]. Questi cavalcarono ben diece miglia, tanto che[19] furono i‹n› un bello prato intorniato di grandissimi abeti. Smontaro e legaro i‹l› cavallo all'albero. E prese a basiarla. Quella il conobbe: e ac‹c›orsesi della disaventura: cominciò a piangere duramente[20]. Ma questi la prese a confortare lagrimando, e a renderle tanto onore ch'el‹l›a lasciò il piagnere[21] e preseli a volere bene, veggendo che la ventura era pur di costui; e ab‹b›racciollo.

Quell'altro cavalcò per piú volte, tanto che ‹u›dí ‹i›l patre e la madre fare romore nell'agio[22], e intese dalla fante com'ella n'era andata in cotal modo[23]. Tornò a' compagni, e disselo loro. E que' rispuosero: – Ben lo vedemmo passare co lei, ma nol conoscemmo; ed è tanto che puote essere bene alungato.

1. sí amava carnalmente: amava così intensamente.
2. niente: affatto.
3. E ciò... n'avea lasciato: E ciò era evidente: infatti il primo innamorato aveva lasciato.
4. consumavasi... quindici dí: si consumava come se fosse fuor di senno, specialmente quando non riusciva a vederla. Un suo amico si rattristò di questa situazione e tanto fece che lo condusse in una sua bellissima villa dove trascorsero serenamente 15 giorni.
5. In quel mezzo: Nel frattempo.
6. la fante: una delle cameriere.
7. che ne voleva... lui: gli fece dire che era disposta a fuggire con lui.
8. farà vista: fingerà.
9. aparechiato: pronto.
10. Quand'ebbero... un suo luogo: Presi gli accordi, fece preparare nel modo più opportuno una sua villa.
11. alla porta: una delle porte della città.
12. serrata: chiusa (quando sarebbe arrivato con la ragazza).
13. fine roncione: un buon cavallo.
14. Ma quelli... luogo: Intanto l'altro innamorato non trovava pace in campagna.
15. che 'l potesse ritenere: senza che fosse riuscito a trattenerlo.
16. la contrada: quel luogo.
17. vistamente: svelta.
18. non li diedero briga... con•oro: non gli prestarono attenzione, pensando che, se fosse stato chi essi stavano aspettando, si sarebbe fermato con loro.
19. tanto che: finché.
20. duramente: in modo disperato.
21. lasciò il piagnere: smise di piangere.
22. agio: camera.
23. com'ella... modo: come erano andate le cose.

E andârne per cotale strada –[24]. Missersi incontanente[25] a tenere loro dietro. Cavalcaro tanto, che li trovaro dormire così ab‹b›racciati; e miravagli per lo lume della luna ch'era ap‹p›arito[26]. Allora ne 'ncrebbe loro disturbarli, e dissero: – Aspettiamo tanto ch'elli si sveglieranno, e poi faremo quello ch'avemo a fare –. E cosí stettero tanto che '1 sonno giunse e furo tutti ad‹d›ormentati. Coloro si svegliaro in questo mezzo, e trovaro ciò ch'era. Maravigliârsi. E disse il giovane: – Ci ànno fatta tanta cortesia, che non piacia a Dio che noi li ofendiamo! –. Ma salìo questi a cavallo, ed ella si gittò in su un altro de' migliori che v'erano, e andaro via. Quelli si destaro, e fecero gran corrotto[27], perché più non li potevano ire cercando.

24. ed è tanto... strada: ed è ormai trascorso tanto tempo che può essere andato lontano. Hanno preso quella strada.

25. incontamente: immediatamente.

26. miravagli... ap‹p›arito: illuminati dai raggi della luna che era in cielo.

27. fecero gran corrotto: si disperarono molto.

Analisi e interpretazione

Amore e caso

Questa novella celebra la forza del vero amore, che, con l'aiuto dalla sorte, riesce ad avere la meglio sulle avversità. La vicenda è narrata con un procedimento a incrocio di tre storie che confluiscono nella conclusione, ribaltando la situazione iniziale. L'ambientazione è quella della città medioevale, come indicano gli accenni alle porte che a una certa ora venivano chiuse e alla cerchia delle mura. Solo l'epilogo si svolge al chiaro di luna in un bosco, luogo tipico dell'avventura e dell'amore.

Situazione iniziale	La situazione iniziale è di conflitto: un giovane è triste perché non corrisposto dalla fanciulla che ama. All'ambientazione reale (*Un giovane di Firenze*) fa da contrappunto il suo amore, tanto smisurato e irreale (*consumavasi come smemorato*) che i compagni, per farlo distrarre, lo conducono fuori città.
Esordio	L'avvenimento che mette in moto l'azione è il litigio della fanciulla con la madre, cui segue il piano di fuga con il giovane di cui è innamorata.
Peripezie	Il casuale ritardo della ragazza, l'impazienza del ragazzo, che si allontana, il ritorno in città del primo giovane e la sostituzione di persona fanno sì che le storie si intreccino e determinino il cambio di spazio dalla città al bosco. Il momento di massima tensione narrativa è l'inseguimento (*Missersi incontanente a tenere loro dietro. Cavalcaro tanto, che li trovaro dormire così abracciati*).
Conclusione	Nella conclusione si ha un rovesciamento, perché la tenera visione della gioia d'amore commuove gli inseguitori che, con un gesto generoso e cavalleresco, li lasciano dormire e si addormentano a loro volta.

Una visione laica e terrena

Il sentimento amoroso ha nella novella il carattere di un impulso urgente, ma puro e schietto, che chiede solo d'essere vissuto. Siamo lontani dall'amore cortese, basato sulla sublimazione o il differimento del desiderio, e dall'amore coniugale finalizzato alla procreazione della morale cristiana.

Un ruolo importante nella novella giocano il caso e i capricci del destino, che operano nella vita dei due giovani come forze imprevedibili e terrene.

Questi spunti anticipano la fiducia nell'azione dell'uomo e la concezione laica della Fortuna, come forza indipendente dalla Provvidenza divina, tipiche del *Decameron* di Boccaccio.

Le tecniche narrative

Nonostante la complessità della struttura, il narratore esterno sviluppa le tre vicende per accenni, secondo lo stile agile e lineare del *Novellino*: il ritmo veloce delle azioni è sottolineato dall'uso del passato remoto e dal rapido succedersi di proposizioni principali unite per polisindeto dalla congiunzione *e* (*la fanciulla diserrò l'uscio e chiamollo sotto voce, e disse... ed ella li si gittò vistamente in groppa, e andarono via. Quando furono alla porta, e' compagni non li diedero briga... Smontaro, e legaro il cavallo all'albero. E prese a basiarla*, rr. 23-29); invece l'atmosfera magica e sognante è accentuata dall'uso insistente dell'imperfetto.

Attività

1. I motivi tematici

Quali sono i motivi tematici principali della novella?

2. Temi e tecniche narrative

Quali elementi della novella dimostrano l'evoluzione dei temi e delle tecniche narrative della raccolta rispetto alla letteratura precedente?

A1
⇨ T 47

Le origini del teatro medioevale: i *Misteri* e la lauda drammatica

La decadenza del teatro romano

A Roma in età imperiale la tradizione drammaturgica di ascendenza greca (tragedia e commedia) «rigorosamente fondata sulla qualità letteraria del testo» si era ormai estinta, e il teatro era diventato soprattutto «*performance* gestuale, lazzo scurrile» (Di Girolamo, 1994).

I testi dell'ultimo grande tragediografo latino, Seneca (I secolo d.C.), non erano destinati alla messa in scena, ma solo alla lettura di fronte a un pubblico. Quanto alla commedia, le ultime geniali creazioni erano state quelle di Plauto e Terenzio, vissuti nel II secolo a.C. Il pubblico aveva perso ogni interesse per il teatro, cui preferiva ormai le emozioni violente dei giochi gladiatori o la triviale comicità di mimi e pantomimi, attività cui si dedicavano esclusivamente gli schiavi o i cittadini di umili condizioni.

L'ostilità della Chiesa

Contro gli spettacoli di mimi e danzatori si erano pronunciati i Padri della Chiesa, da Tertulliano ad Agostino, che avevano bollato come moralmente spregevoli attività basate sull'esibizione del corpo e sulla comicità scurrile e irriverente: il mimo era considerato servo del diavolo.

L'ostilità della Chiesa si estese nel tempo a tutte le forme teatrali, passate e presenti, e portò addirittura a una condanna della scena, che era considerata un luogo di corruzione per l'anima e alla scomunica di ogni tipo di attore, che di conseguenza era escluso dalla comunità cristiana.

Il declino definitivo del teatro romano fu dunque sancito dapprima dalla perdita di dignità letteraria e dalla degradazione in *performance* circense e comicità triviale e in seguito dall'ostracismo ecclesiastico. Nel passaggio dall'età tardo-antica a quella medioevale, nei cosiddetti "secoli bui" dei regni romano-barbarici, gli stessi edifici teatrali eretti da greci e romani su tutti i loro territori furono abbandonati alla rovina.

Sopravvisse solo un repertorio "di piazza", tramandato oralmente da mimi e giullari: da esso nascerà un nuovo filone del genere teatrale, quello comico.

I drammi "terenziani" di Rosvita

Un caso isolato di autrice teatrale del Medioevo è rappresentato da Rosvita (935 ca. - 973 ca.), una monaca del monastero benedettino di Gandersheim in Sassonia. Fervente ammiratrice di Terenzio, Rosvita si dedicò alla composizione di opere teatrali sul modello di quelle del commediografo latino. Sono giunti sino a noi sei brevi drammi: *Gallicanus*; *Dulcitius*; *Callimachus*; *Abraham*; *Paphnutius*; *Sapientia seu Fides*, *Spes*, *Caritas*. Scritte in una prosa latina ritmata, sul modello terenziano, queste opere hanno tuttavia contenuti sostanzialmente diversi: se Terenzio è autore di commedie di argomento amoroso, i drammi di Rosvita rappresentano veri e propri elogi della castità di giovani vergini cristiane. In essi venivano narrate vicende esemplari in cui i personaggi erano tentati dalla vita mondana, ma giungevano all'espiazione dei loro peccati e alla scelta di una vita virtuosa.

I testi di Rosvita, che venivano recitati dalle monache del convento, costituiscono l'unico caso di teatro femminile fino a quel momento.

Il dramma liturgico

Non vi fu continuità tra il teatro antico e quello dell'età medioevale. Quando rinacque, il teatro ripartì da zero, o meglio, «dalle radici universali, sacre e liturgiche, dell'esperienza drammatica» (Di Girolamo, 1994). Dopo la proscrizione della Chiesa, furono proprio i centri monastici e le chiese a dare vita a cerimonie liturgiche che comprendevano vari elementi di carattere teatrale: il dialogo, che contrapponeva il celebrante alla comunità dei fedeli; l'impiego della musica; l'utilizzo di particolari elementi scenografici.

Nel corso del Medioevo le cerimonie assunsero una forma spettacolare più accentuata, dando origine ai cosiddetti "drammi liturgici", ossia a forme drammatiche in cui venivano rappresentati episodi evangelici il cui scopo era soprattutto didascalico: attraverso di esse si voleva facilitare la comprensione da parte dei fedeli delle formule che il sacerdote pronunciava in latino.

I tropi e le origini del dramma liturgico: il *Quem quaeritis*

Alcuni critici ritengono che alle origini del dramma liturgico vi sia un'evoluzione dei *tropi*, le interpolazioni o aggiunte alle forme ufficiali della liturgia che furono man mano inserite dai nuovi popoli evangelizzati, e che hanno portato in particolare all'ampliarsi dell'insieme dei canti del repertorio gregoriano (sono detti "tropari" i manoscritti liturgici che raccolgono le aggiunte eseguite al *corpus* della tradizione romana). I *tropi* potevano essere sia di tipo musicale, sia testuale: la loro evoluzione portò allo svilupparsi di veri e propri dialoghi, grazie ai quali il testo assumeva la forma di una drammatizzazione in cui le varie voci erano affidate a persone diverse che svolgevano specifici ruoli.

Il primo *tropo* di cui si abbia notizia fu inserito nella liturgia delle cerimonie pasquali dal monaco-musicista Tutilone, morto nel 915. Si tratta del *Quem quaeritis* (*Chi cercate*), articolato in un dialogo tra l'angelo di guardia al sepolcro di Cristo e le tre Marie (la madre di Cristo, Maria di Clèofa e Maria di Magdala), chiamate a compiere il loro atto di devozione sulla tomba. Il *Quem quaeritis* fu sviluppato in un "ufficio drammatico": un sacerdote, nello spazio antistante l'altare, impersonava l'angelo e imbastiva un'azione dialogata con tre chierici che impersonavano le Marie. Dai monasteri, dove non aveva altra funzione che quella di essere espressione della cultura del coro di un centro monastico, il *Quem quaeritis* passò a far parte della liturgia delle cattedrali di tutta l'Europa cristiana con il titolo di *Visitatio sepulchri*.

LE PAROLE

Cerimonie liturgiche
In ambito cristiano il termine *liturgia*, dal greco *léiton*, "luogo pubblico" ed *érgon*, "opera" indica l'insieme dei riti e delle cerimonie di culto pubblici. Le *cerimonie liturgiche* sono legate alle festività dell'*anno liturgico*, i cui momenti centrali sono la nascita di Cristo (Natale) e la sua morte e resurrezione (Pasqua).

L'evoluzione del dramma sacro e i misteri

Sul modello della *Visitatio sepulchri* fu impostato anche il dramma liturgico incentrato sulla natività *Officium pastorum*, eseguito in occasione del Natale, i cui personaggi principali erano l'angelo, i pastori cui questi annunciava la nascita di Cristo e i tre Magi che, con il loro seguito di servi, attraversavano la chiesa fino all'altare, dove venivano deposti i doni.

Dopo l'XI secolo si hanno le prime testimonianze di dramma sacro in volgare messo in scena nella piazza antistante alla chiesa, a diretto contatto con il popolo. L'evoluzione del tropo in testo autonomo si completerà con il *Mistero d'Adamo* (XII secolo; *Jeu* o *Mystère d'Adam*), opera di un anonimo anglo-normanno, il più antico testo teatrale in volgare che ci sia pervenuto.

Nati in Francia e originariamente rappresentati in occasione della liturgia delle Ceneri, i misteri erano strutturati in cicli di episodi biblici. Dapprima le scene erano montate su carri che procedevano in processione lungo le strade. In seguito l'apparato scenico divenne più complesso, con l'allestimento di grandi palchi a più piani e l'impiego di macchine teatrali realizzate per le sortite dei diavoli dall'Inferno o per quelle di angeli e santi. Gradualmente si allentò il legame tra queste rappresentazioni e la liturgia. Mentre all'inizio era il clero a recitare, in un secondo momento i ruoli secondari furono affidati ai fedeli.

Il *Mistero d'Adamo*, tratto dalla *Genesi*, era suddiviso in tre momenti: *La storia di Adamo ed Eva, Caino e Abele* e *La processione dei profeti* (> A1 T47).

Pur restando legato alla liturgia, di fatto questo mistero assunse una funzione e un significato autonomi, non cerimoniali ma didascalici, perché mirava a insegnare i contenuti della Bibbia anche a chi non sapeva leggere. Un'assoluta novità di questa rappresentazione furono le minuziose didascalie in latino, in cui si fornivano al chierico-regista istruzioni su come il testo doveva essere messo in scena: regole per la recitazione; consigli sui gesti da compiere, sulla pronuncia e sui costumi; informazioni sugli spazi scenici (che dovevano comprendere: il *Paradiso*, allestito in posizione sopraelevata; la *chiesa*, verso la quale si dirige *Figura*, cioè Dio, dopo aver mostrato ad Adamo l'albero del frutto proibito; la *piazza*, dove il pubblico assiste alla rappresentazione e dove irrompono i diavoli; l'*Inferno*, una sorta di buca da cui provengono fumo, fragore di caldaie e schiamazzi).

Verso un teatro laico

Con la crescita delle città, l'attività teatrale cominciò a sfuggire al controllo del potere ecclesiastico: compagnie di laici, come le pie confraternite e le corporazioni, presero il posto dei religiosi nella gestione delle rappresentazioni.

Si arrivò così a rappresentazioni messe in scena dalla comunità dei fedeli, come quella della Passione di Cristo, il venerdì santo, che in tutta l'Europa cristiana divenne un momento dell'anno molto atteso: in quest'occasione cortei di fedeli, al suono di campane, flauti e tamburelli, costeggiavano i campi in direzione di una chiesa dove si svolgeva la scena della crocifissione. La sceneggiatura poteva prevedere anche "stazioni" corrispondenti al percorso di Cristo verso il Calvario (*Via Crucis*).

LE PAROLE

Liturgia delle Ceneri
Rito della liturgia cattolica che si svolge il *mercoledì delle Ceneri*, il giorno che dà inizio alla Quaresima, il periodo precedente la Pasqua. In questo giorno, in cui bisogna praticare la penitenza, il digiuno e l'astinenza, il sacerdote pone sulla fronte dei fedeli la cenere derivata dalla combustione dell'olivo benedetto.

Dalla lauda lirica alla lauda drammatica

In Italia le prime forme di rappresentazione sacra si svilupparono intorno alla metà del Duecento e, a differenza di quanto accaduto in Francia, esse rappresentarono un'evoluzione della lauda lirica. La lauda lirica era un componimento religioso finalizzato alla lode di Dio e della Vergine Maria diffuso soprattutto nell'area umbra. La sua fioritura avvenne originariamente nell'ambito dei movimenti spirituali e pauperistici, in primo luogo del francescanesimo, che esprimevano un'ansia di rinnovamento della Chiesa, di una sua rifondazione a partire dai principi evangelici di povertà, umiltà e carità. Essa fu poi usata anche da altre confraternite diffuse in Umbria e nell'Italia centrale, come quelle dell'alleluja e dei flagellanti, che predicavano l'imminente fine del mondo e invitavano i fedeli a pentirsi.

Dalla lauda lirica ebbe origine la lauda drammatica, nella quale l'autore rinunciava alla prima persona per dare voce direttamente ai suoi personaggi. Uno dei temi più ricorrenti di questo tipo di lauda era la passione di Cristo e la sofferenza della Vergine e dei santi.

Nella lauda drammatica la rappresentazione, invece che mettere in risalto gli aspetti teologici del sacrificio di Cristo, tendeva però a sottolineare l'umanità dei personaggi, al fine di commuovere i fedeli e accenderne la devozione. La condanna, flagellazione e morte di un uomo innocente era peraltro un episodio che ben poteva servire a esemplificare le contraddizioni della società del tempo, che era percorsa dalla tensione religiosa tra un clero ricco e corrotto, che aveva dimenticato la sua funzione originaria, e i movimenti pauperistici ed ereticali, i quali avevano un certo séguito nel popolo degli "straccioni", di cui interpretavano il bisogno di giustizia e di una religiosità più autentica.

Sia nella forma lirica, sia in quella drammatica, la lauda trovò la sua più compiuta realizzazione letteraria in Jacopone da Todi: in questo frate convergono tutte le istanze mistico-religiose e rinnovatrici del tempo.

La successiva forma della sacra rappresentazione, che si svilupperà soprattutto a Firenze a partire dal XV secolo, troverà i suoi presupposti proprio nelle laude drammatiche.

PER LO STUDIO

a. Che cosa determinò il declino del teatro romano?
b. Cosa si intende per dramma liturgico? Quale era la sua funzione?
c. Che cosa sono i *tropi*? Quale funzione svolsero nella rinascita del teatro?
d. In cosa consistono i *Misteri* e in quale Paese nacquero?
e. Perché il *Mistero di Adamo* è considerato così importante nella storia del dramma medioevale?
f. Quali furono le prime forme di rappresentazione drammatica in Italia?
g. Che differenza c'è tra la lauda lirica e la lauda drammatica?

A1
T 47

La colpa di Adamo ed Eva

Anonimo
Il mistero di Adamo

Il mistero di Adamo, trad. di I. Siciliano in *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, a cura di G. Contini, Bompiani, Milano, 1949

Il brano, tratto dalla prima sezione del *Mistero di Adamo* (1146-1174), rappresenta il momento culminante della tentazione nel Paradiso terrestre. La didascalia iniziale spiega come era costruita la scena.

Si costruisca il Paradiso in luogo elevato e si pongano tutto intorno cortine e stoffe di seta ad un'altezza tale che i personaggi che compariranno nel Paradiso siano visibili dalle spalle in su. Vi si spargano foglie e fiori odorosi e vi siano alberi diversi con frutta pendenti affinché amenissimo appaia il luogo. Venga quindi il Salvatore (la Figura) vestito di una dalmatica[1] *e davanti a lui stiano Adamo ed Eva. Adamo indossi una tunica vermiglia, Eva una bianca veste femminile con un candido mantello di seta. Adamo stia più vicino alla Figura, con il volto raccolto, Eva con la testa più bassa. Si spieghi bene a Adamo quando deve rispondere affinché nelle sue risposte non sia né troppo affrettato né troppo lento. E non solo lui, ma tutti gli altri personaggi siano istruiti a parlare con arte e con gesti appropriati alle parole; nella dizione dei versi non aggiungano e non tolgano sillaba, ma tutti pronuncino con sicurezza dicendo ordinatamente quel che debbono dire. Chiunque nominerà il Paradiso lo guardi e lo indichi con la mano. Quindi cominci la lezione: «In principio creavit Deus coelum et terram». Finita la lezione, il Coro canti il responsorio: «Formavit igitur Dominus*[2]*».*

[…]

ADAMO Non mi manca nulla.

IL DIAVOLO Non vorrai salire più in alto o ti terrai soddisfatto che Dio t'abbia fatto giardiniere e custode del suo orto? Credi tu ch'egli t'abbia creato per riempirti il ventre? Non cercherai altre gioie, non vorrai altri onori? Ascolta, Adamo, e cerca di capirmi. Io ti dico sinceramente che tu potrai essere senza padrone e diventare eguale al tuo Creatore. In fin dei conti se tu mangerai il pomo (*mostrando il Paradiso*), regnerai lassù in maestà e dividerai con Dio il sommo potere.

ADAMO Fuggi di qui!

IL DIAVOLO Che dici, Adamo?

ADAMO Vattene. Tu sei Satana; mal consiglio mi dai.

IL DIAVOLO Io? E come?

ADAMO Tu vuoi cacciarmi nei tormenti, mettermi contro il mio Signore, privarmi di ogni gioia, gettarmi nei dolori. Tu menti, Satana. Fuggi di qui e non osare comparirmi più davanti, ché traditore sei e senza fede.

Allora triste e a testa bassa il diavolo si allontanerà da Adamo e andrà verso le porte dell'inferno dove confabulerà con gli altri demoni. Dopo di che farà un giro fra il popolo poscia si avvicinerà al paradiso dalla parte di Eva e blandendola con lieto volto le dirà: Eva, son venuto da te.

EVA E perché, Satana?

IL DIAVOLO Io vado cercando il tuo bene, il tuo onore.

EVA Lo voglia Iddio.

IL DIAVOLO Non temere, Eva. È gran tempo ch'io ho qui penetrato tutti i segreti del Paradiso; or te ne voglio svelare alcuni.

1. dalmatica: veste a tunica che aveva carattere simbolico e significava gioia e salvezza.

2. In principio... Dominus: sono versetti del libro della Genesi: «In principio creò Dio il cielo e la terra», «Creò dunque il Signore», che venivano usati come giaculatorie liturgiche, brevi preghiere da ripetere più volte.

EVA Parla dunque, ed io t'ascolterò.
IL DIAVOLO Mi presterai fede?
EVA Volentieri. Non ti dispiacerò in nulla.
IL DIAVOLO E saprai mantenere il segreto?
EVA Sì, certo.
IL DIAVOLO Non sarà svelato a nessuno?
EVA Per conto mio, no.
IL DIAVOLO Ho fiducia in te, né domando altra garanzia.
EVA Puoi contare sulla mia parola.
IL DIAVOLO Tu sei stata a buona scuola. Ho visto Adamo, ma egli è troppo stolto.
EVA È un po' rigido.
IL DIAVOLO Si piegherà. Per ora è più duro dell'Inferno.
EVA È molto nobile.
IL DIAVOLO Di' piuttosto che è servo. Egli non vuol pensare al suo bene; ma almeno abbia cura di te. Tu sei tenerella e gentil cosa; più di rosa sei fresca, e più bianca sei del cristallo o di neve caduta sul ghiaccio della valle. Mala coppia ha di voi fatto il Creatore, ché tu sei troppo tenera ed egli è troppo duro. Ma tu sei più ragionevole, e grande è il tuo senno. Per questo val meglio parlare con te, ma che nessuno lo sappia.
EVA E chi potrebbe saperlo?
IL DIAVOLO Nemmeno Adamo.
EVA Non temere.
IL DIAVOLO Or parlerò, e tu ascolta. Non ci siamo che noi due qui, e laggiù Adamo che non ci sente.
EVA Parla arditamente, dunque; egli non saprà nulla.
IL DIAVOLO Or voglio scoprirvi il grande inganno di cui siete vittime in questo giardino. I frutti che Dio vi ha dato non hanno nessun pregio; quello che vi ha tanto proibito è invece di grande virtù: in esso è la grazia della vita, di ogni potere e di ogni signoria, di ogni scienza e del bene e del male.
EVA Che sapore ha?
IL DIAVOLO Celestiale. Al tuo bel corpo e al tuo bel volto ben converrebbe la fortuna che tu fossi signora del mondo, dell'alto e del basso, e che del futuro e di ogni cosa tu fossi padrona.
EVA Tale è la potenza di questo frutto?
IL DIAVOLO Ma sì, certamente.

Allora Eva guarderà con grande interesse il frutto proibito, dopo di che dirà: Già mi fa bene solo a guardarlo.

IL DIAVOLO Pensa dunque cosa sarà se lo mangerai.
EVA Ma io... che ne so?
IL DIAVOLO Non mi vorrai dunque credere? Prendilo prima tu e poi danne a Adamo: avrete subito la corona del cielo, al creatore sarete eguali e conoscerete ogni suo pensiero. Appena avrete mangiato il frutto, il vostro cuore sarà del tutto cambiato e a Dio sarete, senza fallo, uguali in bontà ed in potenza. Assaggia il frutto!
EVA Non oso.
IL DIAVOLO Non dare ascolto a Adamo.
EVA Ebbene, lo farò.

IL DIAVOLO Quando?
EVA Abbi pazienza fin quando Adamo sia a riposare.
IL DIAVOLO Mangialo, non aver timore; tardare sarebbe stoltezza.

Allora il diavolo, allontanandosi da Eva, si ritirerà nell'inferno. Adamo si avvicinerà ad Eva, mal sopportando che il diavolo le abbia parlato. Le dirà: Dimmi, moglie mia, che ti raccontava il maledetto Satana? Che voleva da te?

EVA Mi parlò del nostro onore.
ADAMO Non prestargli fede. Egli è traditore, ben lo so.
EVA E come lo sai?
ADAMO Per averlo provato.
EVA È probabile che ti faccia cambiare parere.
ADAMO Non lo credo, ché non darò ascolto a nessuna delle sue parole, salvo miglior prova. Ma tu non permettere che ti si avvicini, ché molto è di malvagia fede. Egli ha già voluto tradire il suo Signore e mettersi al disopra di Dio. Il miserabile che ha fatto ciò non voglio che abbia presso di te accesso.

Allora un serpente congegnato ad arte sale attorno al tronco dell'albero proibito ed Eva avvicinerà a lui l'orecchio come per ascoltarne i consigli. Quindi prenderà il pomo e lo porgerà a Adamo. Questi non lo accetterà subito ed Eva gli dirà: Mangia, Adamo; non sai che cosa sia. Prendiamo questo bene che a noi si offre.

ADAMO È così buono?
EVA Vedrai; non potrai saperlo se prima non l'avrai assaggiato.
ADAMO Ho paura.
EVA Deciditi.
ADAMO Non oso.
EVA Tu esiti per viltà.
ADAMO Allora lo prenderò.
EVA Mangiane, così conoscerai il bene e il male. Ma prima voglio assaggiarlo io.
ADAMO Ed io dopo di te.
EVA Certamente.

Allora Eva mangi una parte del pomo e dica a Adamo: L'ho mangiato! Dio, che sapore! Giammai provai una dolcezza eguale, tale è il gusto di questo frutto! Or vedono i miei occhi con tanta chiarezza che sembro Dio onnipotente. Ora so tutto quello che fu e che dovrà essere e me ne sento padrona. Mangiane Adamo, non tardare oltre, ché fortunato sarà l'istante in cui lo prenderai.

Allora Adamo accetterà il pomo offertogli da Eva e le dirà: Ti crederò: tu sei la mia compagna.

EVA Mangialo, non temere.

Allora Adamo mangi una parte del pomo; ciò fatto conoscerà subito il suo peccato e abbassandosi, in guisa da non esser visto dal popolo, si spoglierà delle sue vesti splendide per indossare poveri abiti fatti di foglie di fico.

Analisi e interpretazione

La caratterizzazione dei personaggi
La trama è nota: il serpente lusinga Eva, Adamo ed Eva mangiano il frutto proibito dell'albero del bene e del male, insorge il senso di colpa e i due vengono cacciati dal Paradiso Terrestre.
Il vigore rappresentativo dei dialoghi, anche vivaci, sottolinea la natura tentatrice del diavolo, la debolezza psicologica di Eva, la sua curiosità (*Volentieri. Non ti dispiacerò in nulla*), la sua ambizione (*sembro Dio onnipotente*), il suo potere su Adamo (*Tu esiti per viltà*), il quale è così indotto al gesto irreparabile.

Il simbolismo di Satana
Il diavolo s'inserisce nella dimensione corale della vicenda aggirandosi tra gli spettatori (*farà un giro fra il popolo*), come a significare che il demonio può essere in tutti e fra tutti in ogni momento. È inoltre rappresentato in modo realistico, come un essere con un corpo (*andrà verso le porte dell'inferno dove confabulerà con gli altri demoni*) come in tutta la letteratura didattico-allegorica fino alla *Commedia* di Dante (> A1, Approfondimenti, p. 184).

La funzione delle didascalie
Nell'originale le didascalie erano in latino, in quanto destinate al clero che aveva il compito di organizzare lo spettacolo (gli autori appartenevano ai *Confrères de la Passion*, specializzati in simili drammi); mentre il recitato era in volgare (distici di ottonari e decasillabi), perché potesse essere compreso dal pubblico.
Il coro aveva il compito di sottolineare i momenti salienti con giaculatorie (le brevi formule tratte dalle Sacre Scritture che in genere concludono una preghiera) in latino, come nel responsorio (il componimento musicale nel quale il canto del solista è intervallato da episodi corali con funzione di ritornello).

Effetti scenografici
La scenografia era curata nei dettagli e tendeva a rendere ieratici i protagonisti (visibili dalle spalle in su): i colori degli abiti avevano un fascino visivo e simbolico a un tempo, che faceva dei personaggi gli officianti di un rito; il serpente che sale sul tronco dell'albero, *congegnato ad arte*, doveva rappresentare una delle meraviglie sceniche del mistero.

Attività

1. Genesi
Il testo proposto si basa sul contenuto del libro della Genesi, 3, 1-7. Procurati il testo biblico (se hai una connessione a Internet puoi utilizzare il sito www.laparola.net) e confrontalo con quello dell'anonimo.

2. Insegnamenti morali
Parlare
Individua i principali insegnamenti morali che il testo doveva trasmettere agli spettatori. Poi confronta *La colpa di Adamo ed Eva* con *Il serpente tentatore* del *Fisiologo* (> A1 T5) e riferisci le analogie tematiche in un intervento orale di 10 minuti.

3. Parabola in scena
Ti proponiamo qui il testo della nota parabola evangelica del buon samaritano (Luca 10, 30-35): prova a farne una riduzione scenica, adottando la voce del narratore esterno e aggiungendo i dialoghi fra i personaggi.
«Un uomo scendeva da Gerusalemme a Gerico e incappò nei briganti che lo spogliarono, lo percossero e poi se ne andarono, lasciandolo mezzo morto. Per caso, un sacerdote scendeva per quella medesima strada e quando lo vide passò oltre dall'altra parte. Anche un levita, giunto in quel luogo, lo vide e passò oltre. Invece un Samaritano, che era in viaggio, passandogli accanto lo vide e n'ebbe compassione. Gli si fece vicino, gli fasciò le ferite, versandovi olio e vino; poi, caricatolo sopra il suo giumento, lo portò a una locanda e si prese cura di lui. Il giorno seguente, estrasse due denari e li diede all'albergatore, dicendo: Abbi cura di lui e ciò che spenderai in più, te lo rifonderò al mio ritorno».

La storia di Adamo ed Eva, particolare della cacciata dal Paradiso Terrestre e del lavoro nei campi, 840. Londra, British Library.

Jacopone da Todi

La vita

Jacopo dei Benedetti, detto Jacopone, nacque a Todi (Umbria) fra il 1230 e il 1240. Nel 1278 entrò come laico nell'ordine dei Frati minori francescani, schierandosi con gli spirituali (fedeli all'osservanza rigorosa della Regola e del Testamento di san Francesco) nel conflitto che li opponeva ai conventuali. Nel 1297 Jacopone sottoscrisse con i cardinali Colonna un manifesto con il quale si deponeva papa Bonifacio VIII e si chiedeva un nuovo concilio. Scomunicato e assediato con i Colonnesi per più di un anno dalle truppe pontificie nella fortezza di Palestrina, dove si era rifugiato, nel settembre del 1298 venne catturato e incarcerato. Liberato dopo la morte del pontefice, nel 1303, grazie all'intervento del nuovo papa Benedetto XI, trascorse gli ultimi anni di vita nel convento di San Lorenzo di Collazzano, tra Perugia e Todi, dove morì nel 1306. **Biografia completa > A1, p. 170**.

Le opere e i temi

Jacopone ha scritto numerose laude drammatiche di contenuto mistico, che esprimono il suo amore esclusivo verso Dio. *Donna de Paradiso*, nota anche come *Il pianto della Madonna*, è considerato uno dei momenti più alti della sua ispirazione poetica, e anche l'esempio artisticamente più rilevante di lauda drammatica in volgare. Destinata non solo a essere letta ma anche "agita" da fedeli in veste di attori, *Donna de Paradiso*, rappresenta le fasi della passione di Cristo attraverso il dolore terribile e molto umano della Madonna. Essa lascia trasparire la profonda spiritualità di Jacopone, fondata sulla ricerca del divino nell'umile, povera, sofferente esperienza quotidiana. L'umanità dei sentimenti, espressa in forma immediata e semplice, e il linguaggio realistico, privo di abbellimenti formali e nel quale si mescolano efficacemente termini biblici, letterari e popolari, confermano come il suo intento fosse quello di fare arrivare il messaggio religioso alla gente comune.

Altichiero da Zevio, **Maria e le pie donne**, particolare della *Crocifissione*, 1380 ca. Padova, Oratorio di San Giorgio.

Donna de Paradiso

A1
T 48

Jacopone da Todi
Donna de Paradiso

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Il componimento è ispirato a un passo del *Vangelo di san Giovanni*, unico evangelista che citi la presenza di Maria ai piedi della croce durante la passione e morte di Cristo.

Lo schema metrico riproduce quello della ballata profana, con una terzina iniziale o ripresa (XXY) e quartine di settenari (AAAY BBBY).

Messaggero
«Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso,
Iesù Cristo beato.

Accurre, donna, e vide
che la gente l'allide:
credo che lo s'occide,
tanto l'ho flagellato.»

Maria
«Com'essere porria,
che non fece follia,
Cristo, la spene mia,
om l'avesse pigliato?»

Messaggero
«Madonna, ell'è traduto:
Iuda sì l'ha venduto;
trenta denar n'ha avuto,
fatto n'ha gran mercato.»

Maria
«Soccurri, Maddalena!
Ionta m'è adosso piena:
Cristo figlio se mena,
com'è annunziato.»

Messaggero
«Soccurre, donna, adiuta,
ca 'l tuo figlio se sputa
e la gente lo muta;
hòlo dato a Pilato.»

1-23
Messaggero: «O donna del Paradiso, tuo figlio, il beato Gesù Cristo, è stato catturato. Accorri, donna, e guarda che la gente lo colpisce: credo che l'uccideranno, tanto l'hanno flagellato!»
Maria: «Come è possibile che abbiano arrestato Cristo, la mia speranza, che non fece mai nulla di male?»
Messaggero: «Madonna, egli è stato tradito: Giuda l'ha veramente (sì) venduto e ne ha avuti in cambio trenta denari.»
Maria: «Aiutami, Maddalena, mi è arrivata addosso l'angoscia: Cristo mio figlio è trascinato via, come era stato profetizzato.»
Messaggero: «Corri, donna, a portare il tuo aiuto, perché tuo figlio è fatto oggetto di sputi e la gente lo ha portato via: lo hanno consegnato a Pilato.»

1. Donna: dal latino *domina*, signora (del cielo).
5. l'allide: dal latino *allidere*, da *ad laedere*: ferire.
16. Maddalena: la Maddalena era una donna che fu accanto a Maria e a Gesù fino alla crocifissione e alla sepoltura; nei Vangeli si narra che fu la prima persona cui Cristo apparve dopo la resurrezione.
18-19. Cristo... annunziato: la morte di Cristo è profetizzata dalle Sacre Scritture (nell'Antico Testamento – naturalmente nella sua interpretazione cristiana – e nei Vangeli dalle parole dello stesso Gesù).
22-23. la gente... Pilato: da Caifa, il sacerdote che presiedeva il Sinedrio (fino alla distruzione di Gerusalemme, massimo organismo politico, religioso e giudiziario ebraico) Cristo fu condotto al tribunale del governatore romano della Giudea, Ponzio Pilato (26-36 d.C.), che ne decretò la crocifissione.

Maria
«O Pilato, non fare
el figlio mio tormentare,
ch'io te pozzo mustràre
coma a torto è accusato.»

Popolo
«Crucifige, crucifige!
Omo che se fa rege,
secondo nostra lege
contradice al senato.»

Maria
«Prego che me 'ntennate,
nel mio dolor pensate:
forsa mo vo mutate
de che avete pensato.»

Popolo
«Traàm for li ladruni,
che sian suoi compagnuni:
de spine se coroni,
ché rege s'è chiamato!»

Maria
«O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio!
figlio, chi dà consiglio
al cor mio angustiato?

Figlio occhi iocundi,
figlio, co' non respundi?
Figlio, perché t'ascundi
al petto o' si' lattato?»

Messaggero
«Madonna, ecco la croce,
che la gente l'aduce,
ove la vera luce
dèi essere levato.»

Maria
«O croce, e che farai?
El figlio mio torrai?
Como tu ponirai
chi non ha en sé peccato?»

24-39
Maria: «O Pilato, non consentire che tormentino mio figlio, perché posso dimostrarti che è accusato a torto.»
Popolo: «Crocifiggilo! Crocifiggilo! Un uomo che si proclama re, secondo la nostra legge, va contro il potere (di Roma).»
Maria: «Vi prego, ascoltatemi e pensate al mio dolore: forse ora cambierete idea rispetto a quello che avete pensato.»
Popolo: «Tiriamo fuori (dal carcere) i ladroni, che siano suoi compagni: sia incoronato di spine, perché si è proclamato re!»

28. Crucifige, crucifige!: le urla del popolo che invitano Ponzio Pilato ad autorizzare la crocifissione sono in latino, la lingua del magistrato romano e della Bibbia utilizzata nel Medioevo.

31. al senato: metonimia dell'autorità di Roma. Nel *Vangelo di Giovanni* (19, 12) si legge: «a Cesare».

40-55
Maria: «O figlio, figlio, figlio, figlio, giglio d'amore! figlio, chi può dare conforto al mio cuore angosciato? Figlio dagli occhi che danno gioia, figlio, perché non rispondi? Figlio, perché ti nascondi al petto dove sei stato allattato?»
Messaggero: «Madonna, ecco la croce che la gente porta, sulla quale la vera luce del mondo (Gesù), deve essere sollevata.»
Maria: «O croce, che cosa farai? Il figlio mio mi toglierai? Come potrai punire colui che non ha in sé alcun peccato?»

Messaggero
«Soccurri, piena de doglia,
ca 'l tuo figlio se spoglia:
la gente par che voglia
che sia martirizzato!»

Maria
«Se i tollete el vestire,
lassatelme vedere,
como el crudel ferire
tutto l'ha ensanguenato!»

Messaggero
«Donna, la man li è presa,
ennella croce è stesa;
con un bollon l'ho fesa,
tanto lo ci ho ficcato.

L'altra mano se prende,
ennella croce se stende
e lo dolor s'accende,
ch'è più moltiplicato.

Donna, li pè se prenno
e chiavellanse al lenno:
onne iontur' aprenno,
tutto l'ho sdenodato.»

Maria
«E io comenzo el corrotto:
figlio, lo mio deporto,
figlio, chi me t'ha morto,
figlio mio dilicato?

Meglio averiano fatto
che 'l cor m'avesse tratto,
che ne la croce è tratto,
stace desciliato!»

Cristo
«Mamma, ove si' venuta?
Mortal me dai feruta,
ca 'l tuo planger me stuta,
che 'l veio sì afferrato.»

56-87
Messaggero: «Accorri, o piena di dolore, perché tuo figlio viene spogliato: pare che la gente voglia che sia suppliziato.»
Maria: «Se gli togliete i vestiti, lasciatemi vedere come il ferirlo crudelmente lo ha tutto insanguinato.»
Messaggero: «O Donna, gli viene presa la mano e stesa sulla croce: l'hanno trafitta con un chiodo, tanto ce l'hanno conficcato.
Ora gli prendono l'altra mano e la distendono sulla croce: e il dolore esplode, perché raddoppiato.
Donna, i piedi vengono afferrati e sono inchiodati al legno: aprendo ogni giuntura gli hanno slogato tutte le ossa.»
Maria: «Ed io comincio il mio lamento funebre: figlio, mia gioia, figlio, chi ti ha ucciso, figlio mio delicato?
Avrebbero fatto meglio se mi avessero strappato il cuore, perché è stato messo sulla croce e sta là straziato.»
Cristo: «Mamma, perché sei venuta? Mi dai una ferita mortale, perché il tuo pianto mi strazia, lo vedo così angosciato.»

76. el corrotto: il *corrotto*, il lamento per la morte di una persona cara, risale alle abitudini della società greca antica.

Maria
«Figlio, che m'aio anvito,
figlio, pate e marito!
Figlio, chi t'ha ferito?
Figlio, chi t'ha spogliato?»

Cristo
«Mamma, perché te lagni?
Voglio che tu remagni,
che serve ei mei compagni,
ch'al mondo aio acquistato.»

Maria
«Figlio, questo non dire:
voglio teco morire;
non me voglio partire
fin che mo m'esce 'l fiato.

C'una aiam sepoltura,
figlio de mamma scura:
trovarse en afrantura
mate e figlio affocato!»

Cristo
«Mamma col core afflitto,
entro le man te metto
de Ioanne, mio eletto:
sia tuo figlio appellato.

Ioanni, èsto mia mate:
tollela en caritate,
aggine pïetate,
ca 'l cor sì ha furato.»

Maria
«Figlio, l'alma t'è 'scita,
figlio de la smarrita,
figlio de la sparita,
figlio attossecato!

Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'apiglio?
Figlio, pur m'hai lassato!

88-119
Maria: «Figlio, ne ho ben motivo (di piangere), figlio, padre e marito! Figlio, chi ti ha ferito? Figlio, chi ti ha spogliato?»
Cristo: «Mamma, perché ti lamenti? Voglio che tu rimanga viva e che tu assista i compagni (gli apostoli) che mi sono fatto nel mondo.»
Maria: «Figlio, non dire queste parole: voglio morire con te; non voglio allontanarmi dalla croce finché mi esce ancora voce. Voglio che siamo sepolti insieme, figlio di mamma infelice, che condividano la stessa sofferenza la madre e il figlio ucciso!»
Cristo: «Mamma dal cuore afflitto, ti affido a Giovanni, mio prediletto: sia chiamato tuo figlio. Giovanni, ecco mia madre: prendila con amore, abbine pietà, perché ha il cuore così trafitto.»
Maria: «Figlio, l'anima è uscita da te, figlio di me smarrita, figlio di me disperata, figlio ammazzato! Figlio che eri bianco e roseo, figlio senza uguali, figlio, a chi mi posso appoggiare? Figlio, ora mi hai lasciato!

89. figlio, pate e marito: è la descrizione del dogma della Trinità, Cristo è figlio di Maria; padre, perché incarnazione di Dio: creatore e marito, perché come Spirito Santo le ha fatto concepire Gesù.

Figlio bianco e biondo,
figlio volto iocondo,
figlio, per che t'ha 'l mondo
figlio, così sprezzato?

Figlio dolze e placente,
figlio de la dolente,
figlio, hatte la gente
malamente trattato!

Ioanni, figlio novello,
mort'è lo tuo fratello:
ora sento 'l coltello
che fo profitizzato.

Che moga figlio e mate
d'una morte afferrate:
trovarse abraccecate
mate e figlio impiccato.»

120-135
Figlio che eri bianco e biondo, col volto che dà gioia, figlio, perché il mondo, figlio, ti ha così disprezzato?
Figlio dolce e bello, figlio di me addolorata, figlio, la gente ti ha trattato malamente!
Giovanni, mio nuovo figlio, tuo fratello è morto: ora sento trafiggermi il cuore con la lama che mi fu profetizzata.
Che muoiano figlio e madre afferrati da una sola morte: che restino abbracciati la madre e il figlio crocifisso.»

130-131. ora sento... profitizzato: nel *Vangelo di Luca* (2, 35) si legge che l'anziano Simeone, quando Gesù da bambino fu condotto al tempio, aveva profetizzato alla Madonna: «anche a te una spada trafiggerà il cuore».

Analisi e interpretazione

Il dolore della Madonna
La passione è narrata attraverso il dialogo a più voci: il messaggero (san Giovanni oppure un fedele), il popolo, Maria e Cristo. L'azione si svolge in un arco di tempo che va dalla cattura di Cristo alla crocifissione, alla morte, al lamento funebre di Maria.
Sulla scena, occorre immaginare fossero presenti oggetti quali la corona di spine, la frusta per la flagellazione, la bacinella d'acqua in cui Pilato si lava le mani, la croce, ad accentuare la crudezza della rappresentazione e a rendere comprensibile al pubblico la vicenda.

Il misticismo
Il significato teologico della passione (cui sono dedicati 16 versi) è collocato sullo sfondo, mentre domina nel testo il dolore di Maria (76 versi), emblema del dolore di tutte le madri dinanzi alla perdita di un figlio. Anche Cristo appare come un uomo indifeso, tradito, abbandonato da tutti, persino da quanti – i poveri, gli offesi, gli umiliati – avrebbero dovuto più di altri accogliere il suo messaggio. Dopo la crocifissione, descritta nei particolari più crudeli, dai gesti agli effetti, le sue parole semplici e solenni sono di accettazione della legge divina e di umano conforto per la madre. Maria vive l'esperienza mistica di unione con Cristo, entrambi presi dalla stessa morte: abbracciata al figlio crocifisso, in un'estrema intesa del cuore, pare annullarsi in lui.

Il simbolismo del numero tre
Nel componimento ricorrono spesso il numero tre e i suoi multipli, quale riflesso della Trinità (cui si accenna al v. 89): le strofe (esclusa la ripresa) sono 33 (Cristo è morto a 33 anni); quelle dedicate alla passione sono tre.

La forza espressiva dello stile
Il tono lirico, intensamente emotivo, è costruito sulla scansione rapida delle frasi, sulla prevalente coordinazione sintattica, sull'uso dell'anafora (la parola *figlio*), sulle frasi esclamative con il verbo all'infinito, sulla forma interrogativa piena d'incertezza e tensione, sulla mescolanza del lessico (elevato e latineggiante nelle parole del messaggero, popolare e familiare nelle parole di Maria e nel colloquio con Cristo). L'uso del tempo verbale al presente esprime immediatezza e nel contempo conferisce una dimensione di eternità all'evento della passione.

Attività

1. *Vangelo di Giovanni*
Leggi il passo seguente tratto dal *Vangelo di Giovanni* (19, 25 ss.) e confrontalo con la lauda di Jacopone: «Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria di Clèofa e Maria di Màgdala. Gesù allora, vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: "Donna, ecco il tuo figlio!". Poi disse al discepolo: "Ecco la tua madre!". E da quel momento il discepolo la prese nella sua casa».

2. Figure retoriche
Individua la principale figura retorica presente nel testo e spiegane la funzione.

3. La struttura del periodo
A livello sintattico, prevale la coordinazione o la subordinazione? Quale ritmo impone alla lettura?

4. Un nuovo personaggio
Prova a introdurre un personaggio che osservi la scena della passione, per esempio un villano di umili origini, che racconta ciò che vede. Puoi utilizzare un finto italiano medioevale.

A1
⇨ T 49

Il teatro comico

Se il teatro drammatico rinacque nell'ambito delle cerimonie liturgiche dei centri monastici e delle chiese, o – come in Italia – a partire dalla lauda drammatica, quello comico si sviluppò nell'ambito delle feste e si avvalse del repertorio di piazza tramandato di generazione in generazione da mimi e giullari, che si insegnavano testi e gesti.

Dai Saturnali al Carnevale

Molte delle feste medioevali rappresentavano un'eredità di quelle latino-pagane, in genere collegate al ciclo delle stagioni e della coltivazione della terra. Tra queste il Carnevale è la più significativa per la sua influenza sul teatro. Un suo antecedente pagano erano i *Saturnalia*, festa romana in onore di Saturno che si celebrava in corrispondenza del solstizio d'inverno, dal 17 al 23 dicembre. Durante i Saturnali, ci si scambiava doni e per un giorno era consentito agli schiavi comandare sui loro padroni (protetti, per non farsi riconoscere, da maschere di sughero colorate di rosso), mangiare e bere a dismisura, giocare ai dadi e scherzare in obbedienza a un re di bisboccia designato proprio tirando i dadi. *Semel in anno licet insanire* ("una volta all'anno si può impazzire") recitava al riguardo un detto latino.

La Chiesa, invece di combattere queste usanze radicate da secoli nella cultura popolare, le rese lecite e, collegandole all'anno liturgico, ne regolò la durata e lo svolgimento. Il Carnevale, un momento di libertà e di abbandono al piacere prima delle astinenze della Quaresima, divenne così un ben preciso periodo di baldoria e di eccessi, in cui veniva tollerato tutto ciò che di lì a poco sarebbe stato proibito: bere a volontà, ballare e cantare canzoni licenziose, mangiare carne. Il termine stesso "carnevale" deriverebbe dal latino medioevale *carnem levare* ("togliere la carne"), un'espressione inizialmente riferita al primo giorno di Quaresima, e in seguito giunta a indicare l'intero periodo che la precede.

Maschere e travestimenti carnevaleschi

Con l'ebbrezza carnevalesca si voleva anche negare la pesantezza della vita quotidiana e i principi su cui si fondavano i rapporti sociali. Per questo il Carnevale rappresentava una sorta di mondo alla rovescia, in cui ci si poteva prendere tutte le licenze: i ricchi si travestivano da poveri e i poveri da ricchi, i servi facevano i padroni e i padroni facevano i servi, i bambini diventavano grandi e i grandi bambini, i preti si vestivano da donne e gli straccioni da vescovi. In questa inversione dei ruoli vi era una sorta di rivincita delle classi subalterne contro il rigido ordinamento sociale del tempo.

Tutta la vita quotidiana ne era investita, trasformata in uno spettacolo che poteva durare anche due mesi, con sfilate di carri allegorici, scalate dell'albero della cuccagna (un palo liscio e scivoloso in cima al quale erano appesi cibi succulenti), esibizioni di mimi e giullari, cerimonie grottesche, come l'incoronazione del re fantoccio, o re dei pazzi (un fantoccio di paglia che raffigurava un re) che attori improvvisati prima ridicolizzavano poi distruggevano dandolo alle fiamme.

Le maschere e i travestimenti, che ancora oggi caratterizzano la festa di carnevale, sono destinati a influenzare nel Cinquecento la commedia dell'arte.

Frontespizio miniato del **Terence des Ducs**, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal.

La figura illustra l'idea che si aveva, nel Medioevo, del teatro romano: si credeva infatti che i drammi non venissero recitati ma che un lettore (quasi sempre l'autore dell'opera) stesse al centro della scena e leggesse ad alta voce il testo, mentre tutt'intorno gli attori lo mimavano gesticolando muti. In questa miniatura si distinguono Terenzio che consegna il manoscritto a un impresario; Calliopo, noto glossatore di Terenzio, che legge la commedia sotto una tenda; alcuni mimi che la "traducono" sul piano gestuale.

I giullari

La festa era il luogo di azione dei giullari, veri protagonisti della rinascita medioevale del teatro. Il nome "giullare" deriva da *joculator* (a sua volta derivante da *jocus*, "scherzo", "gioco"), che in latino indica sia il buffone, sia il mimo.

Evoluzione della figura del saltimbanco (il nome trae origine dai banchi e tavolati, gli stessi del mercato, che usava come palcoscenico), ovvero dell'acrobata e giocoliere che in occasione di fiere o di feste si esibiva sulla pubblica piazza in giochi di destrezza e agilità, il giullare divenne nel tempo un artista poliedrico, che riassumeva in sé l'arte del musico, del cantante, del danzatore, del poeta, del contastorie e dell'attore.

Privi di fissa dimora, amanti della vita libera, nemici del principio di autorità, e perciò ritenuti pericolosi dalla Chiesa, i giullari davano spettacolo in città e villaggi, divertivano con i loro lazzi la folla ai crocevia o all'uscita dalla chiesa nei giorni di festa, suonavano la viella (antenata della viola) e cantavano le gesta degli eroi dell'epica lungo i pellegrinaggi ai luoghi santi, suonavano la bombarda e la ghironda durante le processioni, rallegravano i festini, le nozze e le veglie.

Erano ben riconoscibili per l'abbigliamento vistoso e colorato, come quello delle prostitute e dei lebbrosi; e proprio come questi emarginati dovevano annunciarsi con campanacci e strumenti a fiato che da un lato servivano per attirare il pubblico ai loro spettacoli, ma d'altro canto li connotavano come dei diversi, personaggi da evitare se si era buoni cristiani. E infatti, per la loro vita di mendicanti dello spettacolo, erano vicini a ladri e vagabondi, prostitute e imbroglioni, con i quali spesso facevano combutta. Per quanto riguarda la loro veste policroma, essa resterà a lungo, quale marchio "del folle", nella tradizione letteraria europea: basti pensare al nostro Arlecchino nel secolo XVI, oppure al buffone compagno di Re Lear, nell'omonimo dramma del 1605 di William Shakespeare.

Ruggieri Apugliese

Uno dei pochi giullari che abbia lasciato una qualche testimonianza scritta di sé è Ruggieri Apugliese, probabilmente di Siena, vissuto nella seconda metà del XIII secolo. Di lui ci rimangono cinque componimenti: la parodia della *Passione*, il *Sermone*, il *Vanto*, la canzone *Degli opposti*, e la *Tenzone con un Provenzano*, databile intorno al 1262. Il *Sermone* è la predica edificante di un morto che si rivela essere nient'altri che lo stesso Ruggieri, come viene rivelato nell'ultima strofa («Io fui Ruggieri Apugliese dottore / che mal mi fidai nel mondo inghannatore; / nel mondo steti quanto piachue a Dio; / voi sarete anchora chome so io; / e iio fui, chome sete voi, di quel talento; / ora so fracido nel monimento»).

Il brano è da collegarsi alla tradizione iconografica delle "danze macabre", ovvero le rappresentazioni pittoriche che avevano per oggetto il trionfo della morte. Bisogna immaginare il giullare recitare in pubblico il sermone avvolto in un lungo mantello da chierico. Dopo aver esortato la gente a comportarsi bene, con un colpo di scena apre il mantello e rivela una maschera da scheletro, mentre ammonisce "voi sarete anchora chome so io", suscitando paura e ilarità nel pubblico. Tutta la scena era giocata sulla parodia dei predicatori, che terrorizzavano le folle con le descrizioni delle pene infernali.

Suonatore di flauto e giocoliere, miniatura dal *Tropaire de Saint-Martial*, XI secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale.

Matazone da Caligano

A un giullare vissuto a Pavia nel 1300, Matazone da Caligano, è attribuito il *Detto dei villani*.

Il *Detto* si apre con una presentazione biografica dello stesso Matazone, che si dichiara di origine contadina. Successivamente si svolge il tema della contrapposizione tra il ceto dei cavalieri e quello dei villani, con la descrizione di alcune delle malefatte di questi ultimi, tanto da giustificare severe punizioni da parte del padrone, guardiano delle leggi: «Ma lo segnor comandava / e con furor parlava: / «Piate quelo vilano, / ligatege le mano, / metitel in presone, / ch'el no ci sa rasone / nì leze nì bon uso / quelo vilan rampognoso.»

Compare quindi con la metafora delle due nascite differenti: il cavaliere nasce dall'unione di una rosa e di un giglio, il villano dal peto di un asino.

Nella seconda parte l'autore passa a elencare mese per mese il lavoro del contadino e le sue dure condizioni di vita, sottolineando lo sfruttamento cui è soggetto, e così svelando che il testo non è tanto una satira contro i villani quanto contro i signori.

PER LO STUDIO

a. Quale fu l'atteggiamento della Chiesa nei confronti del Carnevale? Lo osteggiò? Motiva la risposta.
b. Perché il Carnevale fu importante nella rinascita del teatro comico?
c. Come nasce la figura del giullare?
d. Perché i giullari dovevano andare vestiti in maniera vistosa e colorata? Chi altri aveva quest'obbligo in età medioevale?
e. Perché il giullare era ritenuto pericoloso dalla Chiesa?

La nascita del giullare

Mistero buffo (1969, 1976) è un'opera drammaturgica di Dario Fo (1926), premio Nobel per la Letteratura nel 1997. Frutto di un poderoso lavoro di recupero del teatro popolare medioevale, *Mistero buffo* contiene già nel titolo l'intenzione dell'autore: riprendere la sacra rappresentazione medioevale, quella che in Francia era chiamata *Mistero*, per reinventare, in maniera anche grottesca, «buffa», le Sacre Scritture. Il tema di fondo è la denuncia delle ingiustizie e la dissacrazione del potere, qui in riferimento alla società medioevale, ma che in realtà si può estendere a tutti i tempi.

Il testo di Dario Fo è in dialetto lombardo-veneto, nel cosiddetto "grammelot", una lingua inventata dall'autore per evocare il gergo popolaresco dei giullari, che prevede l'uso di frasi sintatticamente irregolari, iniziate ma non portate a termine, per riprodurre i modi del linguaggio orale e la presenza di suoni onomatopeici, talvolta senza senso, ma di cui s'intuisce il significato grazie alla gestualità.

La vicenda racconta di un contadino mandato in rovina dal signorotto locale: quando egli sta per arrendersi e togliersi la vita, appare Cristo che gli fa dono della parola; con essa potrà corrodere e poi sconfiggere l'arroganza dei potenti.

Di seguito viene proposto il brano *La nascita del giullare*, nella traduzione in italiano curata da Franca Rame.

Dario Fo
Mistero Buffo

in *Le commedie di Dario Fo*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino, 1977

La nascita del giullare

Oh, gente, venite qui che c'è il giullare! Giullare son io, che salta e piroetta e che vi fa ridere, che prende in giro i potenti e vi fa vedere come sono tronfi e gonfi i palloni che vanno in giro a far guerre dove noi siamo gli scannati, e ve li faccio sfigurare, gli tolgo il tappo e... pffs... si sgonfiano. Venite qui che è l'ora e il luogo che io faccia da pagliaccio, che vi insegni. Faccio il saltino, faccio la cantatina, faccio i giochetti!

Guarda la lingua come gira! Sembra un coltello, cerca di ricordartelo. Ma io non sono stato sempre... è questo che vi voglio raccontare, come sono nato. Non che io non sono nato giullare, non sono venuto con un soffio dal cielo e, op! sono arrivato qui: «Buongiorno, buonasera». No! Io sono il frutto di un miracolo! Un miracolo che è stato fatto su di me! Volete credermi? È così! Io sono nato villano. Villano, contadino proprio. Ero triste, allegro, non avevo terra, no! Ero arrivato a lavorare, come tutti in queste valli, dappertutto. E un giorno sono andato vicino a una montagna, ma di pietra. Non era di nessuno: io l'ho saputo. Ho chiesto: «No! Nessuno vuole questa montagna!» Allora io sono andato fino in cima ho grattato con le unghie e ho visto che c'era un po' di terra, e ho visto che c'era un filino d'acqua che scendeva, e allora ho cominciato a grattare. Sono andato in riva al fiume, ho schiantato queste braccia, ho portato la terra (alla montagna), c'erano i miei bambini, mia moglie. È dolce mia moglie, bianca che è, ha due seni tondi, e l'andamento morbido che ha, che sembra una giovenca quando si muove. Oh! è bella! Le voglio bene io e voglio parlarne. La terra ho portato su con le braccia e l'erba (cresceva velocemente) faceva: pff... e veniva su di tutto. E dài che era bello, era terra d'oro! Piantavo la zappa e... pff... nasceva un albero. Meraviglia era quella terra! Era un miracolo! C'erano pioppi, roveri e alberi dappertutto. Li seminavo con la luna giusta, io conoscevo (io sapevo), e cresceva roba da mangiare, dolce, bella, buona. C'era cicorino, cardi, fagioli, rape, c'era di tutto. Per me, per noi! Oh, ero contento! Si ballava, e poi pioveva sempre per dei giorni e il sole scottava e io andavo, venivo, le lune erano giuste e non c'era mai troppo vento o troppa nebbia. Era bello! bello! Era terra nostra. Bello era questo gradinone. Ogni giorno ne facevo uno, sembrava la torre di Babele, bella con queste terrazze. Era il paradiso, il paradiso terrestre! Lo giuro. E tutti i contadini passando dicevano.

– Che culo che hai, boia, guarda: da una pietraia l'hai tirata fuori! Me disgraziato che non l'ho pensato!

E avevano invidia. Un giorno è passato il padrone di tutta la valle, ha guardato e ha detto:

– Da dove è nata questa torre? Di chi è questa terra?

– Mia, – gli ho detto, – l'ho fatta io con queste mani, non era di nessuno.

– Nessuno? È una parola che non c'è, nessuno, è mia!

– No! non è la tua! Sono andato anche dal notaio, non era di nessuno.

Ho chiesto al prete, era di nessuno e io l'ho fatta, pezzo per pezzo.

– È mia, e tu me l'hai a dare.

– Non posso dartela, padrone... io non posso andare sotto gli altri a lavorare.

– Io te la pago! ti do denaro, dimmi quanto vuoi.

– No! No, non voglio denaro, perché, se mi dài i soldi, poi non posso comprare altra terra coi soldi che mi dài e devo andare ancora a lavorare sotto gli altri.Non voglio io, non voglio!

– Dammela!

– No!

Allora lui ha fatto una risata ed è andato. Il giorno appresso è venuto il prete a domandare.

– È del padrone... fai il bravo, molla, non fare i capricci, guarda che quello è tremendo, è cattivo, molla questa terra. In Dea Domino fai il bravo!

– No! no! – gli ho detto, – non voglio, – e gli ho fatto anche un brutto gesto con la mano.

È venuto il notaio, è arrivato anche lui, sudava, boia, per venire su a trovarmi.

– Fai il bravo, c'è la legge, stai attento che non puoi, che tu non...

– No! No! – e ho fatto anche a lui (un brutto gesto con la mano), è andato via bestemmiando. Il padrone non ha mollato, no! Ha cominciato ad andare a caccia, faceva passare tutte le lepri dalla parte della mia terra! Andava continuamente avanti e indietro con i cavalli e gli amici a schiacciarmi le siepi. E un giorno mi ha bruciato tutto... Era estate... era seccato. Lui ha dato fuoco a tutta la montagna e mi ha bruciato tutto, anche le bestie bruciate, la casa bruciata, ma non sono andato via! Ho aspettato... è cominciato a piovere la notte, e dopo (la pioggia) ho cominciato a pulire, a ripiantare pali, a sistemare pietre, a riportare terra, a far scendere acqua dappertutto, perché di lì, boia, non mi voglio muovere! E non mi sono mosso! Solo che un giorno è arrivato lui, aveva appresso tutti i suoi soldati e rideva, noi eravamo nei campi coi bambini, mia moglie e io; stavamo lavorando. È venuto, è sceso da cavallo, si è tolto i calzoni, è venuto vicino a mia moglie, l'ha presa, l'ha buttata per terra, le ha strappato le gonne... Io volevo muovermi, ma i soldati mi tenevano, e lui le è saltato addosso, l'ha fatta come fosse una vacca. Che io e i bambini con gli occhi sbarrati, che guardavano, e io mi muovevo (con uno strattone) mi sono liberato, ho preso una zappa e ho detto:

– Disgraziati!

– Fermati, – mi ha detto mia moglie, – non lo fare, non aspettano altro, aspettano proprio questo: che tu alzi il tuo bastone, per poi ammazzarti. Non hai capito? Vogliono ammazzarti e portarti via la terra, non aspettano altro, lui deve pur difendersi, non vale mettersi contro di loro, che tu non hai onore, tu sei povero, sei contadino, villano, non puoi pensare a onore e dignità, quella è roba per i signori, i nobili! Che poi si arrabbiano se gli fanno la figlia, se gli fanno la donna, la moglie, ma tu no! Lascia fare. Vale più la terra che l'onore di te, di me, più di tutto. Manza sono io, manza per amore di te. E io a piangere... piangere su questo affare, ho guardato tutto e i bambini che piangevano. E loro, col padrone, di colpo sono andati via ridendo contenti, soddisfatti. Era un piangere tremendo (il nostro)! Non riuscivamo a guardarci in viso l'un l'altro. S'andava in paese, ti prendevano a sassate, a pietre. Gridavano:

– Oh bue! che non hai la forza di difendere il tuo onore perché non ne hai, bestia che sei, tua moglie l'ha montata il padrone e tu sei stato tranquillo per un mucchio di terra, disgraziato!

E mia moglie andava in giro:

– Puttana, vacca! – le dicevano e scappavano. Neanche in chiesa la lasciavano entrare. Nessuno!

I bambini non potevano andare in giro, tutti erano lì, e non ci guardava più nessuno. Mia moglie è scappata! Io non l'ho più vista; io non so dove è andata. I bambini non mi guardano: sono venuti ammalati e manco piangevano. Sono morti! Io sono rimasto solo. Solo con questa terra! Non sapevo cosa fare. Una sera ho preso un pezzo di corda l'ho buttato su una trave, me la sono messa intorno al collo, ho detto:

– Bene, mi lascio andare, adesso!

Faccio per lasciarmi andare, impiccato, quando mi sento battere una mano sulla spalla, mi volto, c'è uno (e vedo uno) con una faccia pallida, con gli occhi grandi che mi dice:

– Mi dài un po' da bere?

– Ma ti sembra il momento di venire a chiedere da bere a uno che si sta impiccando? Boia!

Lo guardo e (vedo che) ci aveva una faccia da povero cristo anche lui, poi guardo e (vedo che) ce n'erano altri due, anche loro con una faccia patita.

– Va bene, vi darò da bere e poi mi impicco.

Vado a prendere da bere, li guardo bene:

– Più che bere voialtri avete bisogno di mangiare! Ma io sono tanti giorni che non faccio da mangiare... C'è da farlo, se volete.

Ho preso un tegame e ho messo sul fuoco a scaldare delle fave e gliel'ho date, una ciotola ciascuno, e mangiavano, mangiavano! Io non avevo voglia di mangiare...«Aspetto che mangino e poi mi impicco». E intanto che mangiava, quello con gli occhi più grandi, che sembrava proprio un povero cristo, sorrideva e diceva:

– Brutta storia questa che vuoi impiccarti! Io so bene perché lo vuoi fare. Hai perso tutto, la moglie, i bambini e ti è rimasta solo la terra, bene, io so bene! Se fossi in te non lo vorrei fare (lo farei).

E mangiava! mangiava! Poi alla fine ha appoggiato tutto e ha detto:

– Tu sai chi sono io?

– No, ma ho avuto il dubbio che tu sei Gesù Cristo.

– Bene! Hai indovinato. Questo è Pietro, e il Marco è quello là.

– Piacere. E cosa fate qua?

– Tu mi hai dato da mangiare e io ti do da parlare.

– Da parlare? Cos'è questa cosa?

– Disgraziato! Giusto che hai tenuto la terra, giusto che non vuoi padroni, giusto che hai avuto la forza di non mollare, giusto... Ti voglio bene, sei forte, buono! Ma ti manca qualche cosa che è giusto che tu devi avere (abbia): qua e qua (*fa segno alla fronte e alla bocca*). Non rimanere qui attaccato a questa terra, vai in giro e a quelli che ti tirano le pietre digli, fagli comprendere, e fai in modo che questa vescica gonfia che è il padrone tu la buchi (possa bucare) con la lingua, e fai uscire il siero e l'acqua a sbrodolare marcio. Tu devi schiacciare questi padroni e i preti e tutti quelli che gli stanno intorno: i notai, gli avvocati, eccetera. Non per il bene tuo, per la tua terra, ma per quelli come te che non hanno terra, che non hanno niente e che devono soffrire solamente e che non hanno dignità da vantare. (Insegna loro a) Campare di cervello e non di piedi!

– Ma non capisci? Io non sono capace, io ho una lingua che non si muove di dentro (dentro la bocca), mi intoppo ad ogni parola e non ho stile (dottrina) e ho il cervello fiacco e molle. Come faccio a fare le cose che tu dici, e andare in giro a parlare con gli altri?

– Non preoccuparti che il miracolo viene adesso.

Mi ha preso per la testa, mi ha tirato vicino e poi mi ha detto:

– Gesù Cristo sono io, che vengo a te a darti la parola. E questa lingua bucherà e andrà a schiacciare come una lama vesciche dappertutto e a dar contro ai padroni, e schiacciarli, perché gli altri capiscano, perché gli altri apprendano, perché gli altri possano ridere (riderci sopra, sfotterli). Che non è che col ridere che il padrone si fa sbracare, che se si ride contro i padroni, il padrone da montagna che è diviene collina, e poi più niente. Tieni! Ti do un bacio che ti farà parlare.

Mi ha baciato sulla bocca, a lungo mi ha baciato. E di colpo ho sentito la lingua che guizzava dappertutto, e il cervello che si muoveva e tutte le gambe che andavano da sole, e sono andato in mezzo alla piazza del paese a gridare.

– Venite gente! Venite qui! C'è qui il giullare! Vi faccio far satira, giostrare col padrone, che vescica grande è e io con la lingua la voglio bucare. E vi racconto di tutto, come viene e come va, e come Dio non è quello che ruba! È il rubare impunito e le leggi sui libri che sono loro... parlare, parlare. Ehi gente! Il padrone si va a schiacciare! Schiacciare! È da schiacciare!...

PER LO STUDIO

a. Confronta *La nascita del giullare* con il *Detto del gatto lupesco* (> A1 T49). In che modo viene rappresentata la vita del villano? Come si può collegare il gatto lupesco che vuole smascherare chi non è sincero al testo di Dario Fo?

Detto del gatto lupesco

A1
T 49

Anonimo
Detto del gatto lupesco

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Il testo comico dal titolo *Detto del gatto lupesco* è opera di un giullare anonimo del Duecento. L'opera può essere letta come una parodia dei romanzi cortesi e delle narrazioni di viaggio. Protagonista è una sorta di pellegrino zoomorfo, appunto il gatto lupesco, furbo come un gatto, ma forte e coraggioso come un lupo.

Prologo

Sì com' altr' uomini vanno,
ki per prode e chi per danno,
per lo mondo tuttavia,
così m'andava l'altra dia
per un cammino trastullando
e d'un mio amor gia pensando
e andava a capo chino.

Prima scena

Allora uscìo fuor del cammino
ed intrai in uno sentieri
ed incontrai duo cavalieri
de la corte de lo re Artù,
ke mi dissero: «Ki•sse' tu?»
E io rispuosi in salutare:
«Quello k'io sono, ben mi si pare.
Io sono uno gatto lupesco,
ke a catuno vo dando un esco,
ki non mi dice veritate.
Però saper vogl[i]o ove andate,
e voglio sapere onde sete
e di qual parte venite».
Quelli mi dissero: «Or intendete,
e vi diremo ciò che volete,
ove gimo e donde siamo;
e vi diremo onde vegnamo.
Cavalieri siamo di Bretagna,
ke vegnamo de la montagna
ke ll'omo apella Mongibello.
Assai vi semo stati ad ostello
per apparare ed invenire
la veritade di nostro sire
lo re Artù, k'avemo perduto
e non sapemo ke ssia venuto.
Or ne torniamo in nostra terra,
ne lo reame d'Inghilterra.

2. prode: vantaggio.
3. tuttavia: di continuo, sempre.
4. dia: giorno.
6. gia: andavo.
8. uscìo...cammino: uscii dalla strada maestra.
15. gatto lupesco: animale fantastico mezzo gatto e mezzo lupo.
16. ke...esco: che getto un'esca a colui che non mi dice la verità.
18. Però: Perciò.
23. gimo: andiamo.
27. Mongibello: l'Etna, dove secondo una leggenda normanna re Artù si sarebbe ritirato in un giardino fatato, costruito da sua sorella Morgana.
28. ostello: dimora.
29. apparare e invenire: apprendere e trovare.

A Dio siate voi, ser gatto,
voi con tutto 'l vostro fatto».
E io rispuosi allora insuno:
«A Dio vi comando ciascheduno».

Seconda scena

Così da me si dipartiro
li cavalieri quando ne giro.
E io andai pur oltre addesso
per lo sentiero ond' iera messo,
e tutto 'l giorno non finai
infin a la sera, k'io albergai
con un romito nel gran diserto,
lungi ben trenta miglia certo;

Terza scena

ed al mattino mi ne partìo,
sì acomandai lo romito a Dio.
Ed anzi k'io mi ne partisse,
lo romito sì mi disse
verso qual parte io andasse:
veritade non li celasse.
E io li dissi: «Ben mi piace;
non te ne sarò fallace
k'io non ti dica tutto 'l dritto.
Io me ne vo in terra d'Egitto,
e voi' cercare Saracinia
e tutta terra pagania,
e Arabici e 'Braici e Tedeschi
[e..... – eschi.]
e 'l soldano e 'l Saladino
e 'l Veglio e tutto suo dimino
e terra Vinenzium e Belleem
e Montuliveto e Gersalem
e l'amiraglio e 'l Massamuto,

Quarta scena

e l'uomo per kui Cristo è atenduto
dall'ora in qua ke fue pigliato
e ne la croce inchiavellato
da li Giudei ke 'l giano frustando,

37. insano: subito.
38. A Dio... ciascheduno: Vi raccomando entrambi a Dio.
40. quando ne giro: quando se ne andarono.
45. romito: eremita.
49. anzi: prima.
54. fallace: bugiardo.
55. dritto: verità.
59. 'Braici: ebrei.
60. lacuna del testo.
61. 'l soldano e 'l Saladino: il sultano e il Saladino.
62. 'l Veglio e tutto suo domino: il favoloso Vecchio della montagna e il suo dominio, di cui si parla anche nel *Milione* di Marco Polo.
63. terra Vinenzium e Belleem: i possedimenti della Repubblica veneta e Betlemme.
64. Montuliveto: Monte degli Ulivi.
65. ammiraglio e 'l Massamuto: il re delle tribù dei Massaluti, cioè gli Almoadi, dinastia musulmana berbera che dominò il Marocco, l'Algeria e parte della Spagna nel XII e XIII secolo.
66. uomo... atenduto: mitico personaggio medioevale, il leggendario Ebreo errante.
67. ora in qua: l'ora in cui.
68. inchiavellato: inchiodato.
69. giano: andavano.

com' a ladrone battendo e dando.
Allor quell'uomo li puose mente
e sì li disse pietosamente:
"Va' tosto, ke non ti dean sì spesso";
e Cristo si rivolse ad esso,
sì li disse: "Io anderòe,
e tu m'aspetta, k'io torneròe";
e poi fue messo in su la croce
a grido di popolo ed a boce.
Allora tremò tutta la terra:
così cci guardi Dio di guerra».

Quinta scena

A questa mi dipartìo andando
e da lo romito acomiatando,
a cui dicea lo mio viag[g]io.
Ed uscìo fuor dello rumita[g]gio
per un sportello k'avea la porta,
pensando trovare la via scorta
ond'io andasse sicuramente.
Allor guardai e puosi mente
e non vidi via neuna.
L'aria era molto scura,
e 'l tempo nero e tenebroso;
e io com'uomo pauroso
ritornai ver' lo romito,
da cui m'iera già partito,
e d'una boce l'appellai,
sì li diss'io:

Sesta scena

«Per Dio se ttu sai
lo cammino, or lo m'insegna,
k'io non soe dond'io mi tegna».
Quelli allora mi guardòe,
co la mano mi mostròe
una croce nel diserto,
[lungi] ben diece miglia certo,
e disse: «Colà è lo cammino
onde va catuno pelegrino
ke vada o vegna d'oltremare».

Settima scena

A questa mi mossi ad andare
verso la croce bellamente,
e quasi non vedea neente
per lo tempo k'iera oscuro,

71. quell'uomo: l'Ebreo errante.
73. Va' tosto... spesso": Cammina più veloce, cosicché non ti picchino così frequentemente.
78. boce: voce.
84. rumita[g]gio: dimora dell'eremita.
86. scorta: piana, sicura.
89. via neuna: nessuna strada.
99. soe... tegna: non so dove mi trovo.
105. catuno: ciascuno.

e 'l diserto aspro e duro.
E l'andare k'io facea
verso la croce tuttavia
sì vidi bestie ragunate,
ke tutte stavano aparechiate
per pigliare ke divorassero,
se alcuna pastura trovassero.
Ed io ristetti per vedere,
per conoscere e per sapere
ke bestie fosser tutte queste
ke mi pareano molte alpestre;
sì vi vidi un grande leofante
ed un verre molto grande
ed un orso molto superbio
ed un leone ed un gran cerbio;
e vidivi quattro leopardi
e due dragoni cun rei sguardi;
e sì vi vidi lo tigro e 'l tasso
e una lonça e un tinasso;
e sì vi vidi una bestia strana,
ch'uomo appella baldivana;
e sì vi vidi la pantera
e la giraffa e la paupera
e 'l gatto padule e la lea
e la gran bestia baradinera;
ed altre bestie vi vidi assai,
le quali ora non vi dirai,
ké nonn -è tempo né stagione.

Ottava scena
Chiusa e saluto

Ma ssì vi dico, per san Simone,
ke mi partii per maestria
da le bestie ed anda' via,
e cercai tutti li paesi
ke voi da me avete intesi,
e tornai a lo mi' ostello.
Però finisco ke ffa bello.

114. ragunate: raggruppate.
115. aparechiate: pronte.
116. per... divorassero: per prendere ciò che potevano divorare.
118. ristetti: mi fermai.
121. alpestre: selvagge.
122. leofante: elefante.
123. verre: cinghiale, porco.
124. molto superbio: enorme.
125. cerbio: cervo.
127. rei sguardi: con lo sguardo cattivo.
129. lonça: lince. **tinasso:** animale fantastico.
131. baldivana: animale immaginario.
133. paupera: papera.
134. gatto padule: felino di fantasia. **lea**: leonessa.
135. baradinera: animale fantastico.
137. dirai: dirò.
144. ostello: dimora.

Analisi e interpretazione

Un racconto di viaggio

Come molti racconti di viaggio, il detto parte da un *topos* letterario: l'abbandono della strada maestra per un sentiero sconosciuto. Qui il gatto lupesco incontra dapprima due cavalieri di re Artù, poi, dopo aver percorso parecchie miglia, un eremita che gli offre ospitalità fino al mattino successivo. Prima di accomiatarsi, all'eremita che gli domanda dov'è diretto, il gatto elenca tutti i luoghi che intende visitare, che sono poi quelli battuti dagli eserciti crociati, dai mercanti e dai pellegrini del tempo (la Terra Santa e il Medio Oriente). Quando però si mette in strada, si rende conto che fuori è buio pesto e non sa dove dirigersi. Torna allora dall'eremita, che gli indica una croce lontana nel deserto e gli dice che quella è la direzione da prendere. Così s'incammina con la croce come punto di riferimento. Lungo la strada incontra una lunga serie di animali, molti dei quali feroci e pronti ad azzannare la prima preda che capita loro a tiro. Il gatto riesce tuttavia a trarsi da quell'impaccio e a tener fede al suo progetto di visitare tutti i paesi che aveva precedentemente elencato, quindi se ne torna a casa felice e contento.

Una parodia dei romanzi cortesi

Il testo, come già detto, può essere letto come una parodia dei romanzi cortesi (> A1, p. 80) e di viaggio. Innanzitutto l'eroe che si mette in viaggio è un animale fantastico che, mimando un archetipo del romanzo cavalleresco, s'impegna in una ricerca avventurosa per amore, o per conquistare l'amore di una dama, come suggeriscono i versi *e d'un mio amor già pensando e andava a capo chino*. I cavalieri di re Artù incontrati sul suo cammino stanno facendo ritorno in Inghilterra, dopo aver inutilmente cercato la verità sul loro re, che una leggenda medioevale voleva scomparso sull'Etna. Parodistica risulta anche la rievocazione della passione di Cristo, con il dialogo surreale tra l'Ebreo errante che esorta Gesù a camminare più in fretta per dimezzare i colpi che la folla gli infligge e questi che gli risponde "Io andrò, ma tu aspettami che tornerò" (*Va' tosto, ke non ti dean sì spesso*; / *e Cristo si rivolse ad esso,* / *sì li disse: "Io anderòe,* / *e tu m'aspetta, k'io torneròe"*, vv. 73-76).

Infine, l'elencazione degli animali, alcuni dei quali veri, altri fantastici (come usava nei bestiari medioevali > p. 29), insieme a quella precedente dei luoghi lontani e favolosi verso cui il gatto lupesco è diretto, sembra rispondere all'intento di stupire e divertire il pubblico.

Lo stile e la mimica

Il detto ha l'andamento di una ballata popolare, con i distici a rima baciata che favoriscono la memorizzazione. In questo gioco le parole spesso si rincorrono per il semplice piacere di creare immagini e accrescere la musicalità del verso. La gestualità degli interpreti dei vari personaggi e delle varie bestie, completava la rappresentazione.

Attività

1. La maschera del gatto

Spiega il significato della maschera del gatto lupesco, tenendo conto della funzione sociale del giullare.

2. Parodia della cultura

Il testo rappresenta una parodia della letteratura del tempo. Individua le tematiche principali e collegale a quelle della cultura ufficiale.

3. I personaggi

Suddividi il testo in parti e immagina le caratteristiche stereotipate dei vari personaggi. Ricordando che la recitazione dei giullari si basava sulla mimica del corpo e la capacità di contraffare la voce e di imitare i versi degli animali, prova a interpretare il testo insieme ai compagni di classe.

4. Articolo di giornale

Verso l'esame

Leggi il *dossier* di testi a p. 357 e scrivi un articolo culturale sull'argomento «Trovatori, giullari, goliardi».

Con il suo alito profumato la pantera attira nella tana gli animali, 1200-1210. Londra, British Library.

L'epica

►1
Indica se la seguente affermazione è vera o falsa e motiva la tua risposta.
Nel Medioevo la propaganda della figura eroica del cavaliere, prode e valoroso difensore della cristianità contro gli infedeli, era funzionale alle classi dominanti.

V ◯ F ◯

►2
Suddividi in tre sequenze il testo antologizzato di Goffredo di Strasburgo *Il filtro d'amore* e riassumine il contenuto, prendendo spunto dalle seguenti indicazioni.

a. La partenza (Avvicinandosi il momento della partenza di Isotta la bionda per la Cornovaglia dove sarebbe andata in sposa al re Marco... *continua tu per 3 righe*).
b. Il viaggio verso la Cornovaglia (Dopo un commovente congedo dai propri familiari, Isotta e le sue damigelle partirono sulla nave di Tristano... *continua tu per 5 righe*).
c. L'amore fra Tristano e Isotta (Un giorno, per riposarsi del lungo viaggio, faticoso soprattutto per Isotta e le sue ancelle, il giovane fece gettare l'ancora in una baia tranquilla... *continua tu per 6 righe*).

►3
Parlare
In *La tradizione della Chanson de Roland*, il critico letterario Cesare Segre sottolinea come Orlando sia un personaggio destinato a svolgere un ruolo simbolico, una funzione archetipica: è la vittima sacrificale che deve con la sua morte riscattare le colpe proprie e altrui, e purificare la comunità dalla presenza del male (impersonato dalla figura di Gano, il traditore).
Fai una ricerca con i materiali a tua disposizione (manuali scolastici, enciclopedie, Internet), quindi stendi la scaletta di una tua relazione sul tema proposto da Cesare Segre. Poi preparati a esporre oralmente l'argomento in un intervento orale di 10-15 minuti.

La poesia lirica

►4
Indica se le affermazioni sulle origini del genere lirico sono vere o false.

a. *Minnesänger* significa "poeti d'amore". V ◯ F ◯
b. La poesia provenzale era accompagnata dalla musica. V ◯ F ◯
c. In Italia la lirica d'amore fiorì in area linguistica umbra. V ◯ F ◯
d. La lingua d'*oïl* era il volgare in uso nella Francia meridionale. V ◯ F ◯
e. La poesia comico-realistica intendeva essere elegante e raffinata. V ◯ F ◯
f. La prima produzione letteraria in volgare si diffuse presso le corti. V ◯ F ◯

►5
Terza prova
Scrivi un testo di 15 righe sulle canzoni di Guglielmo d'Aquitania (*Nella dolcezza della primavera*), Jaufré Rudel (*Amore di terra lontana*) e Wolfram von Eschenbach (*Canto d'amore*) soffermandoti sui seguenti aspetti:
- le caratteristiche del paesaggio;
- a chi si rivolge l'io lirico;
- come il poeta presenta il tema dell'amore (sentimento corrisposto e gioioso, doloroso e irrealizzato, motivi della gioia o dell'infelicità);
- il legame tra il tema affrontato, il linguaggio e l'ambiente aristocratico-feudale.

►6
Indica se le affermazioni sul significato del *Cantico delle creature* sono vere o false.

a. Sarà premiato chi perdona per amore di Dio. V ◯ F ◯
b. Ciò che bisogna temere è la morte del corpo. V ◯ F ◯
c. Qualunque cosa esista è bella e utile perché creata da Dio. V ◯ F ◯
d. Gli elementi della natura non danno sostentamento a tutte le creature viventi. V ◯ F ◯
e. Il mondo terreno è simbolo del male perché vi sono le malattie e la morte. V ◯ F ◯
f. Le forze della natura sono una prova cui Dio sottopone il coraggio dell'uomo. V ◯ F ◯

►7
Terza prova
Spiega in un breve testo scritto (5 righe) le caratteristiche della scuola poetica che si sviluppò nel Duecento presso la corte di Federico II di Svevia. Utilizza le espressioni sotto elencate.

amore, cosiddetta, fedeltà, Giacomo da Lentini, impreziosita, inaccessibile, lingua, trovatori, unico esempio

►8
Indica se la seguente affermazione è vera o falsa. Poi motiva la tua risposta.
In Toscana si svilupparono diverse tendenze poetiche, tutte in contrasto con quelle della Scuola siciliana e dello Stilnovo.

V ◯ F ◯

►9
Parlare
La lirica di Guinizzelli *Io voglio del ver la mia donna laudare* ha in comune con *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* di Cavalcanti e *Tanto gentile e tanto onesta pare* (> A1 T53) di Dante il tema della lode della donna. Imposta il confronto tra i componimenti, soffermandoti sui seguenti aspetti:

a. la bellezza della donna;
b. la gentilezza dei gesti;
c. la virtù dello sguardo;

d. le analogie lessicali e sintattiche.

Annota per ogni aspetto le espressioni significative dei tre testi, utilizzandole per sviluppare un'esposizione orale della tua analisi. Hai a disposizione 15 minuti.

► 10

Indica l'opzione che completa correttamente la seguente affermazione e motiva la tua scelta.

Le forme metriche privilegiate dai poeti stilnovisti sono:

a. la ballata e l'ode
b. i sonetti e le canzoni
c. le forme libere da schemi di rime con endecasillabi e settenari

► 11

Parlare

Leggi il testo dei *Carmina Burana* dal titolo *Il canto dei bevitori* (> A1 T8).

- Rintraccia le analogie e le differenze con la lirica di Cecco Angiolieri *Tre cose solamente m'ènno in grado*.
- Preparati poi a riferire il risultato della tua analisi ai compagni di classe (hai a disposizione 10-15 minuti).

► 12

Scrittura creativa

Le tecniche di sperimentazione di Kenneth Koch (*Desideri sogni bugie*, 1980), il poeta americano che per primo ha elaborato un metodo di insegnamento della poesia ai ragazzi, aiutano ad "aprirsi" in maniera poetica e a esprimersi in versi. Si inizia invitando un gruppo di studenti a rispondere al verso stimolo "Io vorrei...", in modo da comporre una poesia collettiva sui desideri. Si passa poi a creare poesie personali sui propri desideri e i propri sogni. È un percorso piacevole, che serve a giocare, a ridere, a divertirsi. Questa tecnica è tipica del *plazer* dei trovatori provenzali, componimento che consiste in un elenco delle cose piacevoli desiderate dall'autore, e si riscontra anche in Cecco Angiolieri.

Prendendo spunto dalla lirica di Angiolieri *S'i' fosse fuoco, arderei 'l mondo*, scrivi un testo in cui esprimi con fantasia una serie di desideri, come nell'esempio. Puoi eseguire l'attività anche in gruppo.

Se fossi fuoco, arderei d'amore il mondo.
Se fossi vento...
Se fossi acqua…
Se fossi la vita…
Se fossi la morte…
Se fossi Dio…
Se fossi il Papa…
Se fossi il Presidente di uno Stato…

► 13

Tema

Sviluppa in un tema di tre-quattro colonne di metà foglio protocollo il seguente titolo: "L'amore motivo tematico portante della lirica del Due-Trecento".

Spiega come l'argomento viene affrontato nei testi *Decalogo dell'amor cortese* di Andrea Cappellano (> A1 T7), *Amore di terra lontana* di Jaufré Rudel, *Amore è un desìo che ven da core* di Giacomo da Lentini, *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guido Guinizzelli, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* di Guido Cavalcanti.

La poesia didattico-allegorica: area padana e area toscana

► 14

Commento

Scrivi un commento di due colonne di foglio protocollo sulla poesia didattica sviluppatasi prima della *Commedia*, sulla base delle seguenti indicazioni.

- Ripercorri i testi collocandoli nell'epoca e nell'area geografica e culturale di riferimento.
- Definisci gli aspetti tematico-formali di testi e i tipi di volgare in cui sono stati scritti.
- Chiarisci la presenza di tematiche civili o politiche.
- Spiega la concezione del mondo (laica, religiosa) espressa dagli autori e il pubblico cui essi intendono rivolgersi.

La trattatistica, il genere storico e di viaggio

► 15

Indica se le affermazioni riguardanti il genere oratorio nella prosa in volgare sono vere o false.

a. L'*elocutio* è la disposizione degli argomenti nell'ordine più efficace. V ◯ F ◯
b. La retorica classica fu ripresa e adattata per gli usi della vita comunale. V ◯ F ◯
c. L'uso del volgare s'impose nei diversi ambiti sociali nel corso del XIII secolo. V ◯ F ◯
d. I bestiari erano raccolte di motti dissacratori e burle diffuse fra i chierici vaganti. V ◯ F ◯
e. Opere latine e francesi furono volgarizzate a scopo didattico per il ceto popolare. V ◯ F ◯
f. La *Rettorica* di Brunetto Latini stabilisce uno stretto legame tra retorica e politica. V ◯ F ◯

► 16

Indica se le affermazioni relative al genere storico e di viaggio nella prosa in volgare sono vere o false.

a. In Italia le prime cronache sono incentrate sugli avvenimenti recenti di una determinata città, in genere indagati con spirito di parte. V ◯ F ◯
b. *Il Milione* di Marco Polo è un racconto fantastico ispirato all'Oriente dei Tartari. V ◯ F ◯
c. Il titolo del libro di Marco Polo deriva dal numero di paragrafi che compongono l'opera. V ◯ F ◯
d. Nel Duecento l'uso del latino per la compilazione delle cronache era pressoché scomparso. V ◯ F ◯
e. Nel Duecento la cronaca storica in volgare ebbe particolare diffusione nell'area veneziana. V ◯ F ◯
f. Le cronache di viaggio furono fonti di informazioni utilissime per geografi e mercanti. V ◯ F ◯

► 17

Individua fra le opzioni la risposta corretta alla seguente domanda e motiva la tua scelta.

Nella *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* quale tipo di cause indaga Dino Compagni per spiegare la rovina della città di Firenze?

a. Morali
b. Economiche
c. Socio-politiche

A 1
⇦ T 49

La novella

► 18

Indica se le affermazioni sulla novella sono vere o false.

a. La novella è un genere narrativo in prosa. V ◯ F ◯
b. L'espediente narrativo della "cornice" è un'invenzione di Boccaccio. V ◯ F ◯
c. La cultura orientale non conosce il genere novellistico. V ◯ F ◯
d. Nel Medioevo esistevano anche forme narrative in versi. V ◯ F ◯
e. Il genere novellistico si afferma presso la borghesia cittadina. V ◯ F ◯
f. L'*exemplum* è un tipo di narrazione che ha lo scopo di divertire. V ◯ F ◯
g. La novella accoglie motivi diversi: comici, tragici, moraleggianti. V ◯ F ◯
h. Temi e motivi novellistici sono già presenti nel mito e in opere dell'antichità. V ◯ F ◯

► 19

Terza prova

Spiega in 15-20 righe le caratteristiche di due tipi di narrazione breve – fiaba e novella – citando anche qualche testo a te noto. Utilizza le espressioni sotto elencate.

ambientazione, esseri soprannaturali, forma orale, genere letterario, intrattenimento, popoli primitivi, pubblico borghese.

La drammaturgia

► 20

Scrittura creativa

La tabella qui sotto riporta la suddivisione in scene della lauda drammatica *Donna de Paradiso*.
Sulla base di quanto studiato circa le caratteristiche di questo genere di teatro medioevale, completa la sceneggiatura, suggerendo azioni e atteggiamenti dei protagonisti e immaginando la presenza di oggetti scenici e di costumi adeguati.

Le scene della lauda drammatica	
Prima scena (1-23) Cattura e flagellazione di Cristo	Il Messaggero racconta a Maria le fasi del tradimento di Giuda e della cattura di Cristo, la sua flagellazione e il suo trasferimento da Caifa alla presenza di Pilato. Maria è sconvolta e chiede soccorso alla Maddalena. Il tono del messaggero è grave, quello di Maria disperato; Maddalena è un'addolorata presenza silenziosa.
Seconda scena (24-39) Condanna	
Terza scena (40-83) Calvario e crocifissione	
Quarta scena (84-111) Morte di Cristo	
Quinta scena (112-135) Lamento funebre della Madonna	Maria, sola sulla scena, piange e chiama ripetutamente «figlio»; Maria raccoglie da terra una lancia che le ricorda la profezia compiutasi (e qui pronuncia le parole: «ora sento il coltello...»). La scena si chiude sull'abbraccio della madre al figlio crocifisso.

Ritratto d'autore

Dante Alighieri

Percorso

- La vita e le opere
- La *Vita nuova*
- Le *Rime*
- Il *Convivio*
- *De vulgari eloquentia*
- *De monarchia*
- *Epistole* e altre opere
- *Divina Commedia*
- Verifica

Obiettivi

- Conoscere i tratti fondamentali della vita di Dante Alighieri con particolare riferimento all'impegno politico nel contesto storico della Firenze comunale a cavallo tra XIII e XIV secolo, agli incontri decisivi e al periodo dell'esilio.
- Conoscere la struttura e i temi del prosimetro *Vita nuova*, gli argomenti e gli stili delle *Rime*, i destinatari, gli scopi e i temi dei trattati *Convivio* e *De monarchia* e delle *Epistole*.
- Collocare l'opera di Dante nell'ambiente letterario e culturale del suo tempo, rilevando influssi, affinità e differenze.
- Riconoscere le tappe evolutive nella produzione dantesca e l'apporto decisivo della sua opera alla nascita e allo sviluppo della lingua e della letteratura italiana.

Dante uomo del Medioevo e poeta universale

Dante Alighieri è stato il massimo poeta dell'età comunale e ha svolto un ruolo fondamentale nella nascita della lingua italiana. Nel suo capolavoro, la *Commedia*, egli usò la lingua volgare per realizzare una straordinaria sintesi del mondo medioevale, di cui egli ha saputo mirabilmente ricostruire lo spirito religioso, le inquietudini, le aspettative e il desiderio di conoscenza.

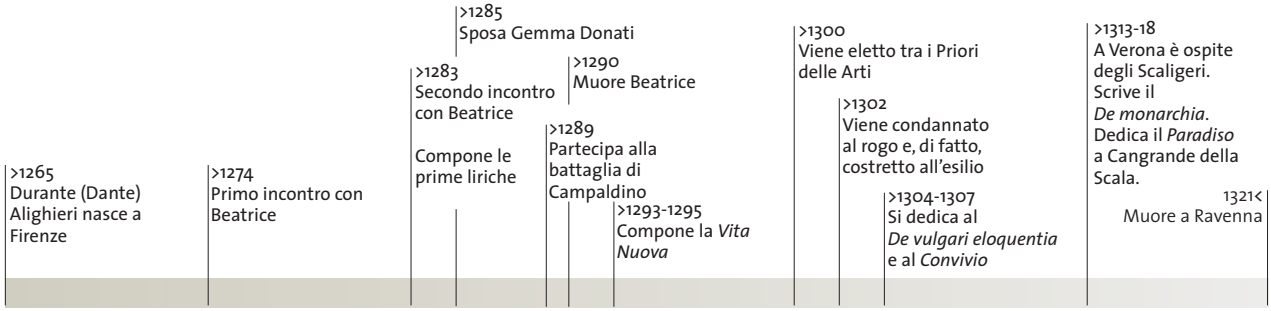
Sin dalle opere giovanili Dante aveva dimostrato la forte propensione alla sperimentazione di stili, generi e registri linguistici diversi: tra il 1283 e il 1298, prima di essere esiliato dalla sua città natale, Firenze, egli scrisse liriche stilnoviste d'argomento amoroso, sonetti di tono comico-realistico (*Tenzone con Forese Donati*) e canzoni di ispirazione provenzale (le rime «petrose»).

La *Vita nuova* (1293-1295), un romanzo in prosa e versi che tratta della storia d'amore con Beatrice Portinari, l'avvenimento cruciale della giovinezza di Dante, segnò il superamento dello Stilnovo e l'avvio di una poetica innovativa. In quest'opera egli trasferì su un piano ideale le sue vicende personali, collocando il sentimento amoroso in una sfera trascendente e trasformando la donna-angelo in messaggera di salvezza, inviata da Dio per indirizzarlo verso la perfezione spirituale e intellettuale.

La piena maturità artistica coincise con i tormentati anni dell'esilio da Firenze (1302-1321), un'esperienza fondamentale nella vita del poeta. Testimonianza del fervore intellettuale del periodo sono le *Epistulae* (1304-1319) e le altre opere composte in quel lungo ventennio, in cui sono trattati temi quali l'analisi e la teoria linguistica (*De vulgari eloquentia*, 1303 o 1304-1305); la diffusione del sapere (*Convivio*, 1304-1307); l'ordinamento politico e la legittimità del potere dell'Impero, strumento della volontà divina (*De monarchia*, 1310-1313); la cosmologia (la lezione *Quaestio de aqua et terra*, 1320). In quegli stessi anni un interessante esempio di rielaborazione di moduli virgiliani è inoltre offerto dalle *Egloghe* (1319-1320), poemetti pastorali in esametri latini.

La composizione della *Commedia* occupò il poeta dal 1306 fino alla morte, nel 1321. In quest'opera è messo in versi il racconto di un viaggio immaginario compiuto da Dante attraverso i tre regni dell'oltretomba, con la guida del poeta Virgilio (simbolo della ragione umana) e di Beatrice (simbolo della teologia).

Per primo Dante ricercò nel «volgare illustre» un nuovo mezzo di comunicazione letteraria accessibile a un vasto pubblico. Ma la grandezza della sua opera scaturisce anche dal legame indissolubile tra una visione religiosa della realtà e una completa adesione alla vita terrena. La sua concezione dell'attività intellettuale come impegno civile e filosofico si esprime in una critica costruttiva della società a lui contemporanea e nella tendenza all'integrazione dei saperi.



La vita e le opere

La giovinezza

Dante Alighieri nacque a Firenze da Alighiero di Bellincione e da donna Bella (Gabriella) tra il 14 maggio e il 13 giugno del 1265 (nel canto XXII del *Paradiso* dice di essere nato sotto il segno astrale dei Gemelli).

Gli avi, la moglie e i figli

La madre morì molto presto, il padre esercitò attività mercantili, non esclusa l'arte del cambio e l'usura. Gli Alighieri erano una famiglia guelfa della piccola nobiltà, decaduta in seguito all'ascesa dei nuovi ceti borghesi e alla confisca delle terre per le lotte interne del Comune.

Nella *Commedia* (*Paradiso*, XV - XVI - XVII) il poeta celebra il trisavolo Cacciaguida – al quale era stato conferito il titolo di cavaliere dall'imperatore Corrado III di Svevia – morto in Terrasanta combattendo per la fede (Seconda crociata, 1147). Non parla mai, invece, nelle sue opere, della moglie Gemma, sposata nel 1285 per rispettare un contratto stipulato dal padre quando egli aveva appena dodici anni. Gemma di Manetto Donati apparteneva a un ramo della famiglia del potente capo dei guelfi Neri, Corso Donati. Dal matrimonio nacquero tre figli, Pietro e Iacopo (i primi commentatori della *Commedia*) e Antonia (poi monaca col nome di suor Beatrice).

Gli studi, le amicizie, l'apprendistato poetico

Come richiedeva la sua posizione sociale, Dante ricevette un'educazione cavalleresca e partecipò, durante la giovinezza, alla vita mondana di Firenze, alle sue feste e ai suoi rituali cortesi. In giovane età seguì l'insegnamento del più famoso maestro di retorica del tempo, Brunetto Latini, che aveva tradotto Cicerone in volgare e che aspirava a trasmettere al volgare italiano le regole della retorica classica. A Brunetto, che gli insegnò la retorica antica e lo avvicinò alla letteratura francese, dedicherà un commosso ricordo nella *Commedia*. Sulla sua prima formazione influirono inoltre la lettura dei poeti latini, in particolare Virgilio, che eleggerà a suo «maestro», e la frequentazione dei poeti fiorentini passati alla storia come gli stilnovisti: in primo luogo Guido Cavalcanti, del quale fu amico; poi Lapo Gianni, Dante da Maiano, Cino da Pistoia, Forese Donati.

I versi giovanili delle *Rime* (1283-1296) testimoniano, oltre all'adesione alla lirica amorosa cortese di questi poeti, anche il suo interesse per la tendenza comico-realistica, che sperimentò nella «Tenzone con Forese Donati»; agli anni Ottanta risalgono probabilmente anche il *Fiore* e il *Detto d'Amore*, poemetti allegorico-didascalici, che parafrasano nel nostro volgare il francese *Romanzo della rosa*, mentre più tarde (1296) sono ritenute le rime cosiddette «petrose» sul modello del *trobar clus* (il poetare difficile) del trovatore provenzale Arnaut Daniel.

L'amore per Beatrice e gli studi filosofici

Uno degli eventi fondamentali nella vita di Dante fu l'incontro con Beatrice, una giovane identificata dagli storici con Bice, la figlia di Folco Portinari, andata sposa a Simone dei Bardi e morta all'età di 24 anni. Dante la conobbe quando aveva nove anni, la rincontrò a 18 e se ne innamorò. Questo amore rimase platonico, ma nonostante la sua morte prematura nel 1290, Beatrice fu la musa ispiratrice del poeta, donna-angelo nella *Vita nuova* e figura che ha il potere di rivelare il divino nella *Commedia*, dove gli fa da guida attraverso i cieli del *Paradiso*. La morte di Beatrice però lasciò Dante profondamente scosso: dopo questo evento egli abbandonò gli studi teologici (aveva frequentato probabilmente la scuola francescana di Santa Croce, in cui si studiavano sant'Agostino, san Bonaventura e i mistici) per cercare consolazione in quelli filosofici (le opere di Cicerone, Aristotele, Boezio, Tommaso d'Aquino) presso la scuola domenicana di Santa Maria Novella. Sono questi gli anni della crisi, rievocati nei capitoli 35-38 della *Vita nuova* (1293-1295), nel secondo trattato del *Convivio* e definiti allegoricamente nell'*incipit* della *Commedia* come la «selva oscura».

Firenze e l'impegno politico

La vita politica di Firenze era funestata all'epoca dalle lotte tra opposte fazioni; a quella storica tra guelfi e ghibellini si era aggiunta quella in seno al partito guelfo, al potere dal 1266, che si era diviso in guelfi Bianchi, guidati da Vieri dei Cerchi, ricchi mercanti (cosiddetto "popolo grasso") e gelosi custodi dell'autonomia del Comune, e guelfi Neri, guidati da Corso Donati, appoggiati dalla classe nobiliare e favorevoli alle mire espansionistiche del papa Bonifacio VIII sulla Toscana (> A1 T2).

Come esponente della piccola nobiltà, Dante partecipò alla battaglia di Campaldino (giugno 1289) tra i cavalieri armati alla leggera (i *feditori* a cavallo) della Lega guelfa contro i ghibellini di Arezzo e poi contro Pisa nell'assedio del castello di Caprona. Nel 1293 furono emanati a Firenze gli Ordinamenti di Giustizia di Giano della Bella, che escludevano la nobiltà dall'esercizio del potere politico. Due anni dopo, dal provvedimento furono esclusi gli esponenti della piccola nobiltà se iscritti alle Arti. Dante, che aveva intanto incominciato a interessarsi alla vita politica, si iscrisse all'Arte dei medici e degli speziali (1295), e subito fu eletto nel Consiglio speciale del Popolo, poi dei Savi, poi dei Cento, e infine, nel giugno del 1300 fu eletto per un bimestre tra i sei Priori delle Arti, supremi magistrati che governavano il Comune.

L'intransigenza morale e il conflitto con il papa

Il 24 giugno di quell'anno un gruppo di nobili della fazione dei Neri aggredì i Consoli delle Arti. I priori deliberarono il bando dalla città di otto fra gli esponenti più faziosi di entrambi i partiti; tra essi, Corso Donati dei Neri e, tra i Bianchi, Guido Cavalcanti, grande amico di Dante ma non per questo da lui favorito.

Fu proprio la sua intransigenza morale, l'imparzialità dimostrata nella gestione della cosa pubblica a rendere Dante invi-

LE PAROLE

Arte dei medici e speziali

Il 6 luglio 1295 un provvedimento del Comune di Firenze attenuò l'orientamento antinobiliare degli Ordinamenti di Giustizia di Giano della Bella (1293) e permise la partecipazione alla carriera politica anche ai nobili, purché iscritti a un'Arte (professione o mestiere); a quella dei medici e speziali aderivano gli studiosi di filosofia che, all'epoca, era strettamente connessa alle scienze naturali (> A1, p. 12).

so a molti. Per ostacolare le mire della Chiesa su Firenze, si era avvicinato ai Bianchi e si era schierato per la condanna di tre banchieri fiorentini, accusati di architettare con la Curia romana la consegna del Comune fiorentino a Bonifacio VIII. Altri fatti, come il rifiuto di aiuti (finanziari) al re di Francia e (militari) al papa, convinsero Bonifacio a intervenire: invitò Carlo di Valois, fratello del re di Francia, a ristabilire a Firenze l'ordine e la pace.

Nel 1301 un'ambasceria cui partecipava anche Dante si recò da Bonifacio VIII per ricucire lo strappo. Ma nel frattempo Carlo di Valois entrava in Firenze e imponeva i Neri al governo. Com'era costume, questi mandarono in esilio i maggiori esponenti dei Bianchi e confiscarono i loro beni.

La condanna al rogo in contumacia

Secondo il racconto dei biografi, Dante apprese la notizia sulla via del ritorno a Firenze: pare che egli fosse giunto a Siena quando ricevette l'atto di condanna a due anni di confino, al pagamento della cospicua multa di cinquemila fiorini e all'esclusione perpetua da cariche pubbliche emesso il 27 gennaio 1302. Egli era accusato di illeciti guadagni, corruzione da parte di pubblico ufficiale («baratteria») e opposizione al papa e al suo legato. Poiché si rifiutò di pagare la multa e di presentarsi a discolparsi, il 10 marzo 1302 fu definitivamente condannato al rogo qualora fosse stato sorpreso nel territorio del Comune; la sentenza fu poi estesa ai figli, a partire dal loro quattordicesimo anno di età.

Gli anni dell'esilio

Nei primi mesi dopo la condanna, Dante si adoperò per tornare a Firenze e si unì ai Bianchi fuoriusciti che progettavano una spedizione contro i Neri. In seguito però prese le distanze dai compagni e non partecipò all'iniziativa che portò alla battaglia della Lastra (20 luglio 1304), in cui i Bianchi furono pesantemente sconfitti.

Esule ingiustamente condannato

Da allora decise di fare «parte per se stesso», come dirà in *Paradiso* XVII (v. 69) e, *exul immeritus*, iniziò un lungo periodo di peregrinazioni. Dei sentimenti provati allora, quando fu costretto ad accettare ospitalità e lavoro presso le corti dei signori, testimonia il canto XVII del *Paradiso*, dove l'anima del suo avo Cacciaguida, predicendogli l'esilio, gli dice anche: *Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale* (com'è amaro il pane di un altro paese, e com'è duro cammino scendere e salire le scale dei palazzi altrui; vv. 58-60).

Le opere dell'esilio

Suo «primo ostello», come fa dire a Cacciaguida, fu il «gran Lombardo», che gli studiosi sono propensi a identificare con Bartolomeo della Scala, signore di Verona; fu poi a Treviso presso Gherardo da Camino (1304-1306), quindi in Lunigiana presso i Malaspina (1306-1307). In questi anni compose le ultime canzoni (1302-1307), poi raccolte con i componimenti giovanili nelle *Rime*, si dedicò alla stesura del *De vulgari eloquentia* (1303 o 1304-1305), in cui illustra la propria teoria del linguaggio, e del *Convivio* (1304-1307), una *summa* del suo sapere filosofico, che lasciò interrotto forse perché aveva cominciato a scrivere la *Commedia*. Nel 1306 iniziò la composizione dell'*Inferno* e tra il 1308 e il 1312 scrisse il *Purgatorio*.

Poco si sa del periodo compreso tra il 1308 e il 1313, se non che ripose molte speranze nella discesa in Italia dell'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo, nel 1310, e nel suo progetto di pacificazione della penisola. Nel momento del fermento prodotto dal passaggio di Arrigo, Dante scrisse lettere aperte ai signori italiani perché favorissero l'azione dell'imperatore e all'imperatore stesso perché intervenisse a Firenze. Arrigo VII però tentò senza successo l'assedio della città per oltre un mese e, dopo aver deciso di recarsi a Napoli, il 24 agosto 1313 morì improvvisamente a Buonconvento, presso Siena. A Dante, deluso nella speranza di poter rientrare a Firenze, non restò che affidare il suo pensiero politico al trattato *De monarchia*, in cui espose il suo ideale di una monarchia universale basata sulla giustizia e riflesso dell'ordinamento divino, ma indipendente dal papato.

A Verona (1313-1318)

Dante scrisse il *De monarchia* a Verona, dove di nuovo era approdato, ospite assieme ai figli del giovane signore Cangrande della Scala, mecenate squisito presso il quale trascorse cinque anni. Nel 1315 il Comune di Firenze concesse agli esuli Bianchi di usufruire di un'amnistia, ma le umilianti condizioni proposte – dichiararsi colpevole e fare pubblica ammenda – lo indussero a rifiutare, come testimonia la XII *Epistola* (> A1, Approfondimenti, p. 285). Di nuovo fu condannato a morte in contumacia e con lui i figli.

Gli ultimi anni a Ravenna

L'ultimo rifugio, dal 1319 fino alla morte, fu Ravenna, presso Guido Novello da Polenta. Qui Dante compose due *Egloghe* indirizzate a Giovanni del Virgilio, un trattato scientifico (*Quaestio de aqua et terra*, "Dibattito intorno all'acqua e alla terra"), e terminò la stesura della *Commedia*. Inviato come ambasciatore per conto del suo Signore a Venezia, contrasse una febbre malarica e al suo ritorno morì, nel settembre del 1321, assistito dai figli.

Giovanni di Paolo, **Dante cacciato da Firenze**, 1440-1450.
Londra, British Museum.

PER LO STUDIO

a. Perché Dante appoggiò la fazione dei guelfi Bianchi?
b. Perché Dante si considera *exul immeritus*?

Franco Sacchetti: aneddoti su Dante

Il *Trecentonovelle*, composto dallo scrittore fiorentino Franco Sacchetti (1332-1400) nel 1387, presenta due aneddoti che vedono protagonista Dante Alighieri. Nel primo viene mostrato Dante artista, che si arrabbia sentendo un fabbro che canta male i propri versi poetici. Nel secondo aneddoto viene esaltata la moralità e il civismo di Dante cittadino di Firenze; egli, infatti, non solo si rifiuta di aiutare un altolocato conoscente (della famiglia Adimari) accusato di reato, ma racconta al giudice che costui va in giro a cavallo per le strade della città invadendo tutta la carreggiata. Questa denuncia provoca un inasprimento della condanna e da allora la famiglia Adimari giura vendetta, tanto che – ipotizza il Sacchetti – proprio gli Adimari sarebbero stati tra i fautori dell'esilio di Dante.

Franco Sacchetti
Trecentonovelle

in *Opere* a cura di A. Borlenghi, Rizzoli, Milano, 1957

Novella CXIV

Lo eccellentissimo poeta volgare, la cui fama in perpetuo non verrà meno, Dante Allighieri fiorentino, era[1] vicino in Firenze[2] alla famiglia degli Adimari[3], ed essendo apparito caso[4] che un giovane cavaliere di quella famiglia, per non so che delitto[5], era impacciato[6], e per esser condennato per ordine di justizia da uno esecutore[7], il quale parea avere amistà[8] col detto Dante; fu[9] dal detto cavaliere pregato che pregasse l'esecutore che gli fosse raccomandato. Dante disse che 'l farebbe[10] volentieri. Quando ebbe desinato, esce[11] di casa, e avviasi per andare a fare la faccenda[12], e passando per porta San Piero, battendo[13] ferro uno fabbro su la 'ncudine, cantava il Dante[14], come si canta uno cantare[15] e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando[16], che parea a Dante ricever di quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri, con che facea l'arte[17], piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tanaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferramenti[18]. Il fabbro, voltosi con uno atto bestiale[19], dice:

«Che diavol fate voi? Sete voi impazzato[20]?».

Dice Dante:

«O tu che fai?».

«Fo[21] l'arte mia», dice il fabbro «e voi guastate le mie masserizie[22], gittandole per la via».

Dice Dante:

«Se tu non vuogli che io guasti le cose tue, non guastare le mie».

Disse il fabbro:

«O che vi guast'io?».

Disse Dante:

«Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci[23]; io non ho altr'arte, e tu me la guasti».

Il fabbro gonfiato[24], non sapendo rispondere, raccoglie le cose e torna al suo lavorìo; e se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare il Dante; e Dante n'andò all'esecutore, com'era inviato[25]. E giugnendo all'esecutore, e considerando che 'l cavaliere degli Adimari che l'avea pregato, era un giovane altiero[26] e poco grazioso[27], quando andava per la città, e spezialmente a cavallo, che andava sì con le gambe aperte che tenea la via, se non era molto larga, che

1. era: abitava.
2. in Firenze: a Firenze nel quartiere di Porta San Pietro, come si legge dopo.
3. Adimari: nobile e antica famiglia della Firenze comunale. Boccaccio Adimari durante l'esilio di Dante cercò di impadronirsi dei suoi beni confiscati dal Comune. Il poeta nel *Paradiso* definisce gli Adimari «superba stirpe che infierisce contro chi fugge e come un agnello si fa umile verso chi mostra forza o offre denaro» (*L'oltracotata schiatta che s'indraca / dietro a chi fugge, e a chi mostra 'l dente / o ver la borsa, com' agnel si placa*; XVI, vv. 115-117).
4. essendo... caso: essendo capitato.
5. delitto: reato.
6. era impacciato: era invischiato, era nei guai.
7. condennato... esecutore: condannato da un amministratore di giustizia.
8. amistà: confidenza, amicizia.
9. fu: il soggetto è Dante.
10. 'l farebbe: lo avrebbe fatto.
11. esce: presente storico; sta per: uscì.
12. fare la faccenda: risolvere la questione.
13. battendo: mentre batteva.
14. il Dante: versi di Dante. Sacchetti riteneva con Boccaccio che Dante avesse scritto i primi sette canti dell'*Inferno* prima dell'esilio; la critica moderna, con Giorgio Petrocchi, attribuisce invece l'intera stesura della *Commedia* agli anni dell'esilio.
15. cantare: poemetto in ottava rima, in genere di argomento cavalleresco, perciò leggero, di evasione (tali erano i romanzi cortesi, come il ciclo di re Artù, che venivano recitati nelle piazze per un pubblico popolare).
16. tramestava... appiccando: confondeva, abbreviando e unendo malamente i versi.
17. arte: mestiere dell'artigiano.
18. ferramenti: attrezzi del lavoro.
19. atto bestiale: gesto fortemente adirato.
20. Sete voi impazzato: siete impazzito.
21. Fo: faccio.
22. le mie masserizie: le mie cose, la mia roba.
23. non lo di' com'io lo feci: non lo reciti nel modo preciso in cui io l'ho composto.
24. gonfiato: gonfio d'ira.
25. com'era inviato: così com'era diretto.
26. altiero: superbo.
27. poco grazioso: poco cortese, un po' sprezzante.

chi passava con venia gli forbisse[28] le punte delle scarpette; e a Dante che tutto vedea, sempre gli erano dispiaciuti così fatti portamenti[29]. Dice Dante allo esecutore:

«Voi avete dinanzi alla vostra Corte il tale cavaliere per lo tale delitto; io ve lo raccomando, come che[30] egli tiene modi sì fatti che meriterebbe maggior pena; e io mi credo che usurpar quello del Comune[31] è grandissimo delitto».

Dante non lo disse a sordo[32]; però che l'esecutore domandò che cosa era quella del Comune che usurpava. Dante rispose:

«Quando cavalca per la città, e' va sì con le gambe aperte a cavallo, che chi lo scontra conviene che si torni adrieto, e non puote andare a suo viaggio[33]».

Disse l'esecutore:

«E parciti questo una beffa[34]? Egli[35] è maggior delitto che l'altro».

Disse Dante:

«Or ecco, io sono suo vicino, io ve lo raccomando».

E tornasi a casa, là dove dal cavaliere fu domandato come il fatto stava. Dante disse:

«E' m'ha risposto bene».

Stando alcun dì[36], il cavaliere è richiesto che si vada a scusare dell'inquisizioni[37]. Egli comparisce, ed essendogli letta la prima, e 'l giudice gli fa leggere la seconda del suo cavalcare così largamente. Il cavaliere, sentendosi raddoppiare le pene, dice fra sé stesso: «Ben ho guadagnato, che dove[38] per la venuta di Dante credea esser prosciolto, e io sarò condennato doppiamente».

Scusato, accusato, che si fu[39], tornasi a casa, e trovando Dante, dice:

«In buona fé, tu m'hai ben servito, che l'esecutore mi volea condennare d'una cosa, innanzi che tu v'andassi; dappoi che tu v'andasti, mi vuole condennare di due»; e molto adirato verso Dante disse: «Se mi condannerà, io sono sofficiente a pagare, e quando che sia, ne meriterò chi me n'è cagione[40]».

Disse Dante:

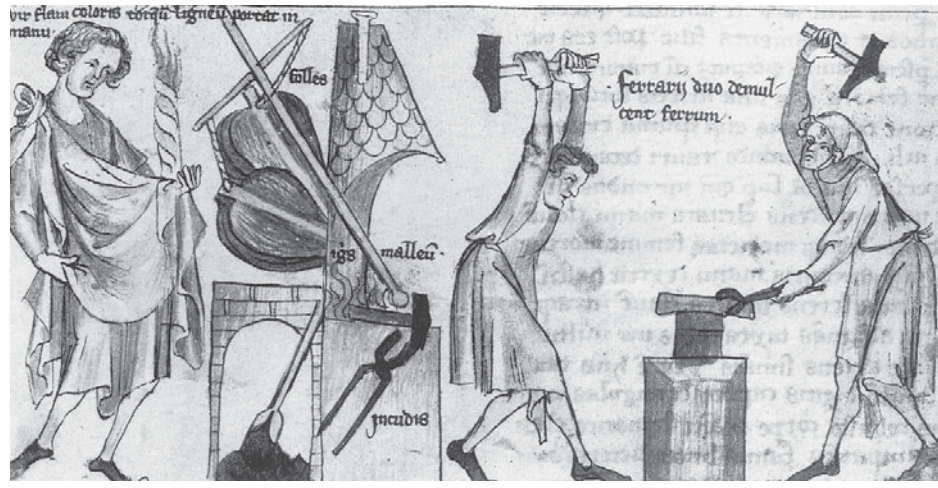
«Io vi ho raccomandato tanto, che se fuste mio figliuolo, più non si potrebbe fare; se lo esecutore facesse altro, io non ne sono cagione».

Il cavaliere, crollando la testa, s'andò a casa. Da ivi a pochi dì fu condennato in lire mille per lo primo delitto, e in altre mille per lo cavalcare largo; onde mai non lo poté sgozzare[41] né elli, né tutta la casa degli Adimari.

E per questo, essendo la principal cagione, da ivi a poco tempo fu per Bianco cacciato di Firenze, e poi morì in esilio, non sanza vergogna del suo Comune, nella città di Ravenna.

28. forbisse: pulisse. Il passante era costretto a sfregare suo malgrado.
29. portamenti: atteggiamenti (scorretti, di sfida).
30. come che: benché.
31. usurpar... del Comune: prendere illecitamente, considerare come proprio quello che appartiene al Comune.
32. a sordo: a persona poco attenta.
33. andare... viaggio: proseguire per la sua strada.
34. parciti... beffa: ti sembra questo uno scherzo?
35. Egli: pronome pleonastico.
36. Stando alcun dì: Passato qualche giorno.
37. inquisizioni: accuse.
38. dove: mentre.
39. Scusato... si fu: dopo le scuse e le accuse (da parte dell'amministratore di giustizia).
40. ne meriterò... cagione: la farò pagare a colui che mi ha causato tale fastidio.
41. sgozzare: ingoiare, mandar giù.

Fabbri al lavoro, XIV secolo. Londra, British Library.



PER LO STUDIO

a. Quali elementi del carattere di Dante emergono dagli aneddoti narrati da Sacchetti? Quali informazioni forniscono sulla diffusione orale della *Commedia*?

Giovanni Boccaccio: ritratto di Dante

Dell'incondizionata ammirazione e del culto che Giovanni Boccaccio (1313-1375) nutrì per Dante testimoniano, oltre le numerose copie autografe della *Vita nuova* e della *Commedia*, il commento ai primi diciassette canti dell'*Inferno* e il *Trattatello in laude di Dante* (di cui è documentato anche il titolo *Vita*), scritto nel 1351-1352 e riproposto diversi anni dopo (1355-1374), in una redazione molto più breve. La *Vita*, nel suo intento biografico, finì così per tracciare un profilo idealizzato di Dante. Il passo seguente delinea con passaggi rapidi e incisivi il ritratto fisico del poeta e i suoi interessi giovanili.

Giovanni Boccaccio
Trattatello in laude di Dante

in *Opere*, a cura di B. Maier, Zanichelli, Bologna, 1967

Trattatello in laude di Dante

Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura[1], e, poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, ed era il suo andare grave[2] e mansueto, d'onestissimi[3] panni sempre vestito in quell'abito che era alla sua maturità convenevole[4]. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi[5] che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato[6]; e il colore era bruno[7], e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso. Per la qual cosa avvenne un giorno in Verona, essendo già divulgata[8] pertutto la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua *Comedia*, la quale egli intitola *Inferno* ed esso conosciuto da molti e uomini e donne, che, passando egli davanti a una porta dove più donne sedevano, una di quelle pianamente[9], non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fosse udita, disse all'altre donne:

«Vedete colui che va nell'inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giù sono?»

Alla quale una dell'altre rispose semplicemente[10]:

«In verità tu dèi dir vero[11]: non vedi tu com'egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo[12] che è là giù?»

Le quali parole udendo egli[13] dir dietro a sé, e conoscendo che da pura credenza[14] delle donne venivano, piacendogli[15], e quasi contento ch'esse in cotale opinione fossero, sorridendo alquanto, passò avanti.

[…]

Sommamente si dilettò in suoni e in canti nella sua giovanezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico[16] e ebbe sua usanza[17]; e assai cose, da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire[18].

1. mediocre statura: altezza media.
2. il suo andare grave: la sua andatura lenta.
3. d'onestissimi: molto decorosi.
4. convenevole: adatto.
5. anzi grossi: piuttosto grandi.
6. dal labbro... avanzato: il labbro inferiore era più spesso di quello superiore.
7. colore... bruno: colorito scuro della carnagione.
8. divulgata: diffusa.
9. pianamente: a voce bassa.
10. semplicemente: ingenuamente.
11. dèi dir vero: devi dire la verità.
12. fummo: fumo.
13. egli: Dante.
14. da pura credenza: da sincera convinzione.
15. piacendogli: il compiacimento di Dante è causato dalla fantasiosa affermazione della prima donna e dalla credula, anche se suggestiva, deduzione della seconda.
16. fu amico: Dante fu amico di Casella, musicista e cantore fiorentino, che aveva musicato e cantato alcune sue poesie. In un passo del *Purgatorio* (II, vv. 76-117) a Dante che gli domanda un «amoroso canto», Casella risponde intonando *Amor che ne la mente mi ragiona* (scritta e commentata nel III libro del *Convivio*).
17. ebbe sua usanza: lo frequentò assiduamente; *usanza*: familiarità.
18. assai cose... rivestire: sollecitato dal piacere della musica, scrisse molte canzoni (testi poetici) che faceva accompagnare (*rivestire*) da piacevoli ed esemplari note musicali.

PER LO STUDIO

a. Quali caratteristiche emergono nel ritratto di Dante (altezza, andatura, abbigliamento, espressione del volto e capigliatura)?

Vita nuova

La struttura e i temi dell'opera

Dante scrisse la *Vita nuova* (in latino è *Vita nova*) dopo la morte di Beatrice, tra il 1293 e il 1295. L'opera appartiene al genere del prosimetro (dal latino *prosimetrum*): è costituita infatti da 31 componimenti in versi (25 sonetti, 5 canzoni, 1 ballata, in gran parte composti in precedenza), alternati a brani di commento in prosa. In questi il poeta offre una riflessione sul far poesia e spiega le circostanze, il significato e gli scopi per cui sono state composte le varie liriche.

Il testo narra, in 42 capitoli, la storia dell'amore di Dante per Beatrice (il titolo significa "vita rinnovata dall'amore"), un amore vissuto in una dimensione trascendente, dunque platonico, nel quale la donna è vista come un miracolo di perfezione voluto da Dio per la salvezza spirituale del poeta.

Una biografia idealizzata

L'opera costituisce una novità nella poesia d'amore in volgare italiano ed è tutta tramata di elementi simbolici; le fasi dell'innamoramento, per esempio, sono contrassegnate dalla ricorrenza del numero 9, quadrato di 3 (simbolo della Trinità), a dimostrazione del carattere provvidenziale che la comparsa di Beatrice ha avuto nella vita del poeta. Dante racconta di aver incontrato a nove anni la fanciulla, e di aver provato già allora un'attrazione misteriosa e quasi soprannaturale per lei. La rivede nove anni dopo e in quella occasione Beatrice lo saluta, facendo nascere in lui i turbamenti d'Amore (> A1 T50). Per evitare indiscrezioni, il poeta finge di dedicare le sue attenzioni ad altre due donne, che fungono pertanto da «schermo» (> A1 T51). Beatrice, offesa, gli toglie il saluto e Dante decide allora di dedicare la sua opera solo alla lode dell'amata. Nascono così la canzone *Donne ch'avete intelletto d'Amore* (> A1 T52) e il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (> A1 T53). Nel frattempo muore il padre di Beatrice; Dante, malato, ha la visione della morte della sua amata, la qual cosa si verifica realmente l'8 giugno 1290. Profondamente addolorato, il poeta trova conforto in una «donna gentile» e pietosa; ma Beatrice, apparsagli nuovamente in sogno, lo richiama all'amore esclusivo per lei. Dante si propone allora di non scrivere più di Beatrice finché non saprà farlo degnamente, cantando «quello che mai non fue detto d'alcuna». Una promessa poi mantenuta nella *Commedia*.

L'amore: dalla *Vita nuova* alla *Commedia*

Dante racconta che fu in seguito alla morte di Beatrice e al dolore che lo affliggeva che abbandonò gli studi teologici (sant'Agostino, san Bonaventura e i mistici) per cercare consolazione in quelli filosofici (Cicerone, Aristotele, Boezio, Tommaso d'Aquino).

La varietà dei modelli

Un precedente della *Vita nuova*, dal punto di vista strutturale, fu infatti proprio il prosimetro in latino *De consolatione philosophiae* ("Consolazione della filosofia", 525 d.C.) di Severino Boezio. Ma anche altri testi della cultura medioevale fecero da modello o furono meditati da Dante, confluendo poi nella genesi di quest'opera; tra essi le *Confessioni* di sant'Agostino, vera e propria autobiografia spirituale; il *Laelius, de amicitia* ("Lelio o dell'amicizia") di Cicerone, in cui l'amore è considerato espressione nobile e disinteressata; la *Rettorica* di Brunetto Latini; la Bibbia, le vite dei santi e le opere dei mistici cristiani.

La tradizione culturale in cui quest'opera si colloca è però principalmente quella della lirica cortese, lungo un percorso che va dai provenzali ai siciliani, fino agli iniziatori dello Stilnovo, Guinizzelli e Cavalcanti. Se, sul piano formale, sono state indicate tra i modelli della *Vita nuova* le *vidas*, ovvero le biografie dei trovatori provenzali, e le *razos*, brevi commenti in prosa che accompagnavano le loro liriche, è soprattutto sul piano tematico che il legame con la tradizione cortese appare chiaro.

Guinizzelli e Cavalcanti

Nella *Vita nuova* compaiono, infatti, molti dei motivi dell'amore cortese e stilnovista: il motivo dello sguardo (l'amore si insinua nel poeta attraverso lo sguardo); della gentilezza e nobiltà d'animo come qualità proprie di chi ama; del saluto che dà beatitudine; della lode (della bellezza fisica e morale dell'amata) che produce un effetto nobilitante nel cuore del poeta innamorato.

Rispetto alla poetica dello Stilnovo, tuttavia, la *Vita nuova* introduce elementi originali, che denotano il tentativo da parte dell'autore di conciliare il più possibile il tema dell'amore con i principi della dottrina cristiana, che nell'amore vede il rischio della perdizione e del peccato. La lode per esempio, che in Dante è rivolta più alle qualità intellettuali e morali dell'amata che alla bellezza fisica, non produce solo un effetto nobilitante, come nella poetica della donna-angelo di Guinizzelli, ma è anche un mezzo per raggiungere la perfezione spirituale e il divino. Così per il motivo del saluto: il saluto dell'amata in Cavalcanti provoca un doloroso sentimento di inferiorità di fronte a tanta perfezione; in Dante è invece beatitudine, esperienza trascendente che conduce alla salvezza.

LE PAROLE

Amore platonico
Amore spirituale, privo di sessualità. L'espressione prende il nome dalla teoria del filosofo ateniese Platone (427-347 a.C. ca.) che ammette l'esistenza di valori trascendenti, cioè modelli perfetti e universali di cui le cose di questo mondo sono copie imperfette. Il pensiero di Platone ha influenzato tutto l'Occidente: dai pensatori cristiani nel Medioevo a gran parte del pensiero rinascimentale nel Cinquecento e di quello romantico nell'Ottocento.

Trinità
Per la fede cristiana Dio è concepito come Uno e Trino. Le tre persone sono: Dio *Padre*, creatore dell'universo; il *Figlio* generato dal Padre prima della creazione del mondo e fatto uomo nella persona di Gesù Cristo; lo *Spirito Santo* che procede dal Padre e dal Figlio come da un unico principio. Al Padre si attribuisce la potenza, al Figlio la sapienza (o parola, il Verbo), allo Spirito Santo l'amore.

Lirica cortese
Nei secoli XI e XII fiorì nelle corti della Provenza la poesia lirica dei trovatori. Il tema di fondo è l'amore, definito «cortese» (perché, appunto, si sviluppa presso le «corti»). Si tratta di un ideale terreno, inteso come passione e desiderio di possesso dell'amata, che conduceva il cavaliere al perfezionamento spirituale, alle virtù di coraggio, generosità, misura nella vita sociale. Tali concezioni furono esportate dai trovatori nelle corti feudali di tutta Europa.

A1
⇨ T 50

Beatrice simbolo della Teologia

La poetica della lode verrà portata a compimento nella *Commedia*, dove Dante giungerà a una concezione dell'amore ancora più spirituale: egli accoglierà l'idea guinizzelliana della donna-angelo per spingersi ad attribuire a Beatrice la facoltà di accesso al divino.

Se nella *Vita nuova* Beatrice lo spingeva ad affinare le proprie qualità morali, nella *Commedia* lo guiderà alla Teologia. Nel II canto dell'*Inferno* il poeta latino Virgilio, che lo guida per parte del viaggio ultraterreno, lo informa che Beatrice è scesa dall'Empireo nel Limbo per sollecitarlo ad aiutare Dante, che si è smarrito nella «selva oscura». Beatrice spiega che «Amor mi mosse»: è l'amore a guidare il poeta nel suo percorso spirituale. Dal XXX canto del *Purgatorio* in poi sarà lei stessa a condurlo alla visione di Dio attraverso i cieli del *Paradiso*.

PER LO STUDIO

a. In che cosa consiste il genere del prosimetro riferito alla *Vita nuova*?
b. Qual è il tema trattato nella *Vita nuova*?
c. A quali modelli si è ispirato l'autore nella *Vita nuova*?
d. Quale innovazione viene introdotta da Dante nella materia amorosa della *Vita nuova*?
e. In che senso Beatrice è simbolo delle più alte virtù dell'intelligenza e del sapere cristiano?
f. Per quali aspetti Dante si allontana dalla letteratura cortese?

La trama	
Capitoli I-III	Dante ricorda il primo incontro con Beatrice, a nove anni, e il secondo, nove anni dopo, quando la giovane gli rivolge il saluto dispensatore di salvezza. Caduto preda di Amore, il poeta si rifugia nella sua stanza per pensare a lei e addormentatosi ha la visione di Amore che dà in pasto il suo cuore a Beatrice e poi si allontana con lei in cielo (presentimento della prematura morte della donna). Il poeta racconta il sogno nel sonetto *A ciascun'alma presa* e chiede ad alcuni poeti, come lui «fedeli d'Amore», di interpretarlo. Tra questi poeti c'è Guido Cavalcanti; inizia così la loro amicizia.
Capitoli IV-VI	Poiché le regole del galateo cortese imponevano di non rivelare il nome della donna amata per proteggerla dalle maldicenze, Dante approfitta del fatto che in chiesa incontra lo sguardo di un'altra donna, mentre osserva Beatrice, per far credere che sia questo l'oggetto del suo amore e dedicarle alcune poesie.
Capitoli VII-IX	Quando la donna lascia Firenze, Dante, su esortazione di Amore, cerca un'altra donna-schermo cui dedicare i suoi versi.
Capitoli X-XVII	Gli ardenti versi di Dante suscitano le dicerie circa una relazione disonesta (*troppa gente ne ragionava oltre li termini de la cortesia*) e Beatrice, offesa, gli tolse il saluto. Disperato, il poeta si rifugia nella sua stanza e Amore gli appare di nuovo in sogno e lo esorta ad abbandonare ogni inganno e a rivolgere i suoi versi a Beatrice, dichiarandole la nobiltà del proprio amore. Durante una festa nuziale, Dante incontra Beatrice, che ride del turbamento che egli manifesta. Dante decide di non scrivere più di lei fino a che non riuscirà a farlo in maniera nuova e più nobile.
Capitoli XVIII-XXI	A due donne gentili che gli chiedono spiegazioni sul suo comportamento, Dante risponde con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* e con il sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* che danno conto della svolta che si è prodotta nella sua concezione dell'amore e della poesia, con il recupero e l'approfondimento della poesia della «lode» di cui era stato precursore Guido Guinizzelli.
Capitoli XXII-XXVII	Dante scrive alcuni componimenti sulla natura dell'amore, e di nuovo altri che hanno per tema la lode di Beatrice e delle sue virtù, come il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*.
Capitoli XXVIII-XXXIV	L'improvvisa morte di Beatrice (8 giugno 1290) segna una nuova fase nella vita e nella poesia di Dante, che esprime il suo dolore nella canzone *Li occhi dolenti per pietà del core*. Uno dei fratelli di Beatrice lo prega di comporre versi di compianto per la giovane. Nel giorno del primo anniversario della morte il poeta, mentre assorto nel suo dolore disegna un angelo, è colto da ispirazione e compone un sonetto per commemorarla. In tale occasione è notato da una donna gentile.
Capitoli XXXV-XXXIX	Beatrice, apparsagli nuovamente in sogno, lo richiama all'amore esclusivo per lei.
Capitoli XL-XLII	Durante la settimana santa (forse del 1294), Dante, vedendo passare per la strada dove abitava Beatrice un gruppo di pellegrini diretto a Roma, rivolge loro una poesia, in cui spiega come la donna amata fosse strumento di elevazione a Dio. Dopo un'ultima visione di Beatrice (nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira* Dante la contempla nella gloria dei cieli) il poeta decide di non parlare più di lei fino a che non sarà in grado di farlo più degnamente, cantando «quello che mai non fue detto d'alcuna». Una promessa poi mantenuta nella *Commedia*. L'opera si chiude con la speranza che un giorno la propria anima possa salire in cielo e contemplare per l'eternità la gloria di Beatrice.

L'innamoramento: A ciascun'alma presa

A1
T 50

Dante Alighieri
Vita nuova

in *Opere*, a cura di F. Chiappelli, Mursia, Milano, 1965

Il testo che segue contiene il *Proemio* – in cui Dante accenna ai caratteri generali dell'opera – e racconta l'incontro con Beatrice e la dinamica dell'innamoramento.

Il testo include anche il primo sonetto della *Vita nuova, A ciascun'alma presa*, interessante per cogliere il rapporto che s'instaura nell'opera tra prosa e poesia. Le rime del sonetto sono incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e ripetute nelle terzine (CDC CDC).

Proemio

[I] In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*[1]. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenzia.

Primo incontro con Beatrice

[II] Nove fiate[2] già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare[3]. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado[4], sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia.

In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: «*Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*[5]». In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera[6] ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: «*Apparuit iam beatitudo vestra*[7]». In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: «*Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!*»

1-4
In quella parte del libro della mia memoria, prima della quale ci sarebbero ben pochi ricordi (il riferimento è all'infanzia), c'è un titolo che dice: *Comincia una vita nuova*. Sotto questo titolo trovo scritte parole che intendo trascrivere in questo libro, se non per intero, almeno nel loro significato complessivo.

1. rubrica... *Incipit... nova*: nei codici medioevali il titolo dell'opera, come pure i titoli dei capitoli, erano scritti con l'inchiostro rosso, da cui il termine *rubrica* (dal latino *ruber*); la parola *Incipit...* (*Comincia...*) è invece una formula tradizionale che accompagnava il titolo, e che Dante ha inteso seguire.

5-13
Già nove volte dopo la mia nascita il sole aveva compiuto il suo giro intorno alla terra, quando dinanzi ai miei occhi apparve per la prima volta la gloriosa donna signora della mia mente, la quale fu da molti chiamata Beatrice senza che si rendessero conto del significato intrinseco della parola. Beatrice aveva vissuto un dodicesimo di secolo, cioè poco più di otto anni, quando mi apparve e io ne avevo nove. Era vestita di color rosso scuro, colore nobile, modesto e dignitoso, adorna di cintura e ornamenti adatti alla sua giovanissima età.

2. Nove fiate: la lunga perifrasi astronomica vuole mettere in risalto un avvenimento eccezionale.

3. Beatrice... chiamare: Beatrice, colei che dà la beatitudine, è la donna amata da Dante. Secondo la mentalità medioevale i nomi delle persone ne rivelavano le qualità essenziali.

4. Ella... d'un grado: il cielo stellato secondo il sistema tolemaico si spostava di un grado ogni secolo.

14-23
A quella vista, lo dico sinceramente, lo spirito vitale, che ha sede nella parte più intima del cuore, cominciò a tremare talmente che lo si vedeva nel battito dei polsi, il quale spirito tremando disse: «Ecco un dio più forte di me, che verrà a signoreggiarmi». In quello stesso istante lo spirito animale, che ha sede nel cervello e presiede alle sensazioni, cominciò a meravigliarsi e, rivolgendosi agli spiriti vitali della vista, disse: «Quella che è apparsa è la vostra beatitudine». Allora lo spirito naturale, che dimora nel fegato, cominciò a piangere, dicendo: «Ahi misero, come spesso sarò impedito in avvenire!».

5. *Ecce... michi*: il latino è di derivazione biblica, per esempio *Luca* 3, 16.

6. spirito animale... camera: Dante riteneva, influenzato dalle teorie di Aristotele e della Scolastica, che le funzioni della vita fisica e psichica fossero svolte da tre spiriti (vitale, animale, naturale). Lo spirito vitale risiedeva nel cuore, che regolava le passioni e distribuiva il sangue nelle vene; lo spirito sensitivo (*spirito animale*) nel cervello (*alta camera*), dove organizzava gli stimoli provenienti dai cinque sensi; lo spirito naturale, che distribuiva il nutrimento al corpo e regolava l'assunzione del cibo, aveva sede nello stomaco e nel fegato. Più avanti Dante allude agli spiriti vitali della vista, che, secondo la medicina araba, sovrintendevano ai processi della visione.

7. *Apparuit... beatitudo vestra*: si noti il gioco col nome di Beatrice.

D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la vertù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero[8]: «Ella non parea figliuola d'uomo mortale, ma di deo». E avvegna che la sua imagine, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima vertù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse sanza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire. E però che soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse; e trapassando molte cose le quali si potrebbero trarre de l'essemplo onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi[9].

Secondo incontro con Beatrice

[III] Poi che fuoro passati tanti die[10], che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima.

Visione in sogno

E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me parea vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno segnore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: «*Ego dominus tuus*». Ne le sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi parea in uno drappo sanguigno leggeramente; la quale io riguardando molto intentivamente conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno

24-38
Da quel momento in poi Amore diventò il signore della mia anima, la quale fu così rapidamente unita a lui e cominciò a dominare talmente in me, anche grazie al potere che gli conferiva la mia immaginazione, che mi trovai costretto ad assecondare ogni suo desiderio. Egli mi ordinava spesso di cercare questo angelo giovanissimo, e io nella mia fanciullezza molte volte l'andai cercando, e la vedevo così nobile e lodevole nel portamento, che certo di lei si poteva dire quanto disse il poeta Omero: «Lei non sembrava la figlia di un uomo mortale, ma di un dio». E nonostante la sua immagine, che mi accompagnava di continuo, incoraggiasse Amore a soggiogarmi, tuttavia lei era così nobile e virtuosa, che non permise mai che Amore mi guidasse senza il fedele consiglio della ragione. E poiché parlare di passioni e azioni giovanili può sembrare poco attendibile e inverosimile, eviterò di parlarne, e tralasciando alcuni ricordi che si potrebbero trarre dal libro della memoria, come questi che ho già raccontato, parlerò solo di quelli che sono rimasti impressi in paragrafi più recenti («maggiori» significa che hanno un numero progressivo più alto perché sono venuti dopo).

8. parola del poeta Omero: l'allusione è al canto XXIV dell'*Iliade*, in cui Omero parla dell'eroe troiano Ettore.

9. sotto maggiori paragrafi: altra metafora del libro.

39-50
Dopo tanti giorni e precisamente nove anni dopo il primo incontro con questa gentilissima, accadde che questa donna meravigliosa mi apparve vestita di bianco, in mezzo a due donne gentili più anziane, e passando per una via, volse gli occhi verso di me che ero molto turbato, e per la sua indescrivibile cortesia, per la quale è ora ricompensata tra i beati, mi salutò con tale grazia che mi parve di toccare gli estremi della beatitudine. Quando mi salutò era esattamente l'ora nona (le 3 del pomeriggio) e io al suono delle sue parole provai una tale dolcezza che, come inebriato, mi allontanai dalla gente e mi rifugiai nella solitudine della mia camera per pensare a lei.

10. tanti die: il tempo è scandito in giorni e l'inizio della storia d'amore riconduce al primo maggio 1283.

51-77
Così mi addormentai e nel sonno ebbi una meravigliosa visione: mi pareva di vedere in una nebbia rossastra la figura di un signore dall'aspetto inquietante ma in sé mirabilmente lieto. Egli diceva molte cose, ma ne compresi poche, tra le quali queste: «Io sono il tuo Signore». Mi pareva di vedere dormire tra le sue braccia una donna avvolta in un leggero drappo color rosso sangue; guardando attentamente riconoscevo colei che mi aveva salutato il giorno precedente.

dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le mani mi parea che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: «*Vide cor tuum*». E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le facea mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi parea che si ne gisse verso lo cielo; onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato. E mantenente cominciai a pensare, e trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte[11] stata; sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte. Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo: e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io aveva nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: *A ciascun'alma presa*.

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescrivan suo parvente,
salute in lor segnor, cioè Amore.

Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.

Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir lo ne vedea piangendo.

Questo sonetto si divide in due parti; che ne la prima parte saluto e domando risponsione, ne la seconda significo a che si dee rispondere. La seconda parte comincia quivi: *Già eran*[12].

E in una mano egli stringeva una cosa ardente e sembrava mi dicesse: «Ecco, questo è il tuo cuore». E dopo essere stato a lungo immobile, svegliava la dormiente e le faceva mangiare quella cosa ardente nonostante la perplessità che lei mostrava. Poco dopo, la sua letizia si trasformava in amarissimo pianto, e piangendo stringeva la donna tra le braccia e mi pareva che con lei se ne andasse verso il cielo; perciò fui preso da una tale angoscia che il mio debole sonno non poté sostenerla, si interruppe e mi svegliai. E subito cominciai a pensare e notai che l'ora in cui questa visione mi era apparsa era la quarta della notte, vale a dire la prima delle ultime nove della notte (tra le ventuno e le ventidue circa). Pensando al sogno fatto, decisi di raccontarlo ad altri poeti famosi in quel periodo e, dal momento che avevo già sperimentato da solo l'arte di scrivere versi in lingua volgare, decisi di scrivere un sonetto nel quale salutavo tutti i «fedeli d'Amore», raccontavo loro ciò che avevo visto nel sonno e li pregavo di cercare di darne un'interpretazione. Composi dunque questo sonetto, che incomincia con le parole *A ciascun'alma presa*.

11. quarta della notte: tra le nove e le dieci di sera (le ore notturne si contavano dalle sei del pomeriggio e finivano alle sei del mattino).

78-91
A ciascun'anima presa dall'amore e a ogni cuore nobile, alla cui presenza giungerà questa poesia, affinché mi scrivano in risposta il loro parere, auguro salute in nome del loro signore, che è Amore. Era già quasi trascorso un terzo delle ore del tempo in cui ogni stella risplende, quando mi apparve all'improvviso Amore, e il ricordarne l'aspetto terribile mi procura ancora un senso di terrore.
Eppure mi sembrava lieto, mentre teneva in una mano il mio cuore e tra le braccia la mia donna che dormiva, avvolta in un drappo. Poi la svegliava, e il mio cuore ardente a lei perplessa con umiltà dava in pasto: quindi lo vedevo andarsene piangendo.

92-100
Questo sonetto si divide in due parti; nella prima parte saluto e chiedo risposta, nella seconda specifico la questione alla quale si deve rispondere.

12. Questo sonetto... Già eran: il commento di Dante al sonetto nella retorica medioevale era definita "divisione" ossia distinzione delle parti del testo in base al loro significato.

A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie; tra li quali fue risponditore quelli cui io chiamo primo de li miei amici, e disse allora uno sonetto, lo quale comincia: *Vedeste, al mio parere, onne valore*. E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato. Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici.

Molti risposero e con interpretazioni diverse; tra questi colui che io chiamo il primo dei miei amici (Guido Cavalcanti), che compose un sonetto che inizia così: *Vedeste, al mio parere, onne valore*. La nostra amicizia incominciò allora, quando venne a sapere che io ero quello che gli aveva mandato quelle rime. Il vero significato del sogno non venne inteso allora da nessuno, ma ora (dopo la morte di Beatrice) è chiaro anche alle persone più semplici e prive di cultura.

Analisi e interpretazione

Il libro della memoria
Dante espone nel *Proemio* la materia dell'opera, costituita dai ricordi della propria vita rinnovata dall'amore dopo l'incontro con Beatrice. La metafora della memoria come libro in cui il poeta legge gli avvenimenti passati, per ricavare il significato metafisico (*la loro sentenzia*) dell'esperienza amorosa, rinvia alla mentalità medioevale, che attribuiva un valore simbolico ai dati biografici e alle coincidenze.

La spiritualizzazione dell'amore
I due capitoli successivi raccontano, in un'atmosfera solenne, la prima apparizione di Beatrice e il turbamento provato dal giovane Dante. Questo primo incontro e il successivo, avvenuto dopo circa nove anni, sono collegati al ciclo celeste del cielo, quasi a dare il segno della provvidenzialità dell'evento. La vista di Beatrice e il saluto di lei comunicano al poeta una profonda dolcezza.
In sogno, il poeta ha una visione che definisce *maravigliosa*, per sottolinearne la natura prodigiosa e l'emozione del ricordo: Amore, dopo aver offerto alla donna il cuore di Dante, s'innalza piangendo verso il cielo con lei tra le braccia.

Il sonetto ai «fedeli d'Amore»
La prosa introduce l'argomento del sonetto inviato ai *fedeli d'Amore* (i poeti dello Stilnovo) con preghiera di interpretare il sogno fatto da Dante. Il testo in versi istituisce il legame tra amore, cuore gentile (sede propria dell'amore) e attività letteraria. All'appello rispose, tra gli altri, Guido Cavalcanti; Dante, pur attribuendo valore alla sua risposta, conclude che nessuno seppe spiegare allora il significato del sogno, chiarito solo a distanza di anni: la visione era un drammatico presagio della morte e dell'assunzione in cielo di Beatrice.

La dinamica dell'innamoramento
L'apparizione della donna-angelo, il saluto, il tremore e insieme la beatitudine sperimentata dall'innamorato, sono tutti motivi già presenti in Guido Guinizzelli, il "padre" dello Stilnovo (> A1, p. 132).
Inoltre, per raccontare la propria esperienza interiore Dante fa ricorso (come Cavalcanti) alla teoria degli spiriti vitali, sottolineando in tal modo il carattere intellettuale dell'amore. Ma, mentre in lui l'influenza benefica di Beatrice produce armonia tra amore e ragione (*tuttavia era di sì nobilissima vertù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse sanza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire*, rr. 32-35), in Cavalcanti l'amore è una passione irrazionale e distruttiva (> A1 T29).

Simbologia e misticismo
I numerosi elementi simbolici contenuti nel passo conferiscono valore universale alle vicende: dalla simbologia sacra del numero nove, multiplo di tre (la Trinità divina), al nome di Beatrice, dai suoi vestiti della puerizia di colore rosso, simbolo della carità, a quelli della giovinezza di colore bianchissimo, simbolo di purezza.
Oltre a ciò, la visione di Amore e il sogno profetico creano un'atmosfera mistica che tutto trasfigura: Amore è allegoricamente presentato come un signore che incute timore; l'immagine del cuore fatto mangiare alla donna esprime l'appropriazione dell'anima dell'amante da parte della donna amata; il *dubitosamente* indica l'esitazione di Beatrice nel corrispondere all'amore di Dante.

Un lessico peculiare
Nel proemio si enfatizza la metafora della memoria come libro attraverso l'utilizzo delle parole *libro, leggere, rubrica, scritte, paragrafi*.
Gli aggettivi e le espressioni che caratterizzano Beatrice riconducono allo Stilnovo (*gloriosa donna, angiola giovanissima, gentilissima, mirabile donna, ineffabile cortesia, dolcissimo salutare, cortesissima*). Tra i termini *saluto, salutare, salute* si instaura un legame di significato particolare: Beatrice è la *donna de la salute* cioè del saluto, ma è anche portatrice di salvezza. Le espressioni latine, di derivazione sacra, rafforzano il parallelo tra Beatrice e Cristo (*Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*) e sottolineano l'atmosfera miracolosa.

Attività

1. Il proemio
Qual è il contenuto e la funzione del proemio?
2. La figura di Beatrice
Rintraccia nel testo tutti gli aggettivi e le espressioni che caratterizzano la figura di Beatrice. Spiega quale ritratto ne emerge.
3. Le reazioni di Dante
Quali sono le reazioni dello "spirito vitale" di Dante alla vista di Beatrice?
4. La struttura del prosimetro
Quale rapporto s'instaura tra i brani in prosa del III capitolo e i versi del sonetto *A ciascun'alma presa*?
5. Lo stile
Quali scelte stilistiche conferiscono alla prosa un tono elevato?

Le donne dello schermo

A1
T 51

Dante Alighieri
Vita nuova

in *Opere*, a cura di F. Chiappelli, Mursia, Milano, 1965

In ossequio alle regole del galateo "cortese" – che imponevano di non rivelare il nome della donna amata per proteggerla dalle maldicenze – volendo liberarsi dalle insistenze di quanti, vedendolo deperire ogni giorno di più, volevano sapere per chi si struggesse d'amore, Dante è costretto a ricorrere all'espediente della donna-schermo.

La prima donna dello schermo

[V] Uno giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria, ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare, che parea che sopra lei terminasse. Onde molti s'accorsero de lo suo mirare; e in tanto vi fue posto mente, che, partendomi da questo luogo, mi sentio dicere appresso di me: «Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui»; e nominandola, io intesi che dicea di colei che mezzo era stata ne la linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei. Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno altrui per mia vista. E mantenente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritade; e tanto ne mostrai in poco tempo, che lo mio secreto fue creduto sapere da le più persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei.

La seconda donna dello schermo

[X] Appresso la mia ritornata mi misi a cercare di questa donna che lo mio segnore m'avea nominata ne lo cammino de li sospiri; e acciò che lo mio parlare sia più brieve, dico che in poco tempo la feci mia difesa tanto, che troppa gente ne ragionava oltre li termini de la cortesia; onde molte fiate mi pensava duramente. E per questa cagione, cioè di questa soverchievole voce che parea che m'infamasse viziosamente, quella gentilissima, la quale fue distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtudi, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare, ne lo quale stava tutta la mia beatitudine. E uscendo alquanto del proposito presente, voglio dare a intendere quello che lo suo salutare in me vertuosamente operava.

1-17
Un giorno avvenne che *questa gentilissima* (Beatrice) sedesse in un luogo (in una chiesa) dove si udivano le lodi alla Madonna (*parole de la regina de la gloria*) e io ero in un punto dal quale potevo vedere la mia beatitudine (cioè Beatrice); tra lei e me, lungo la traiettoria del mio sguardo, sedeva una donna nobile di bell'aspetto, che mi guardava spesso, meravigliandosi dei miei sguardi che sembravano fossero rivolti a lei (*che parea che sopra lei terminasse*). In molti si accorsero di ciò; e vi posero tanta attenzione che, mentre me ne andavo, sentii dire dietro di me: «Vedi come una tale donna distrugge (d'amore) costui»; e quando fu pronunciato il suo nome, capii che si parlava di colei che si trovava lungo la traiettoria che partiva dalla gentilissima Beatrice e terminava nei miei occhi. Allora mi confortai molto, rassicurato dal fatto che il mio segreto quel giorno non fosse stato rivelato ad altri (*altrui*) dai miei sguardi. E subito pensai di fare di questa donna gentile uno schermo per nascondere la verità; e in poco tempo misi tanto in mostra questo presunto innamoramento (*tanto ne mostrai*), che la maggior parte delle persone credettero di conoscere il mio segreto. Con questa donna mi nascosi parecchi anni e mesi; e per convincere di più (*più fare credente*) le persone (*altrui*), composi per lei alcune rime di poco valore (*certe cosette*) che non è mia intenzione scrivere qui, se non per quanto possano servire a parlare della gentilissima Beatrice; e perciò (*però*) le tralascerò tutte, tranne che ne scriverò qualcuna, la quale è evidente lode di Beatrice.

[*Quando la prima donna schermo si allontana da Firenze, Dante su consiglio di Amore, nuovamente apparsogli, cerca una seconda donna dello schermo.*]

18-27
Dopo il mio ritorno (da un viaggio) mi misi a cercare questa donna (la seconda donna-schermo) che il mio signore (Amore) mi aveva indicato durante il mio andare tra i sospiri; e per dirla in breve, in poco tempo feci di lei il mio scudo, al punto che molti ne parlavano come se la mia passione fosse andata oltre i termini dell'amore cortese (*oltre li termini della cortesia*); la qualcosa spesso (*fiate*) mi addolorava intensamente. E per questo motivo, cioè per questa diceria che sembrava darmi fama di persona viziosa, quella donna gentilissima (Beatrice), la quale fu la distruttrice di tutti i vizi e la regina delle virtù, passando per alcuni luoghi, mi tolse il suo dolcissimo saluto, nel quale riponevo tutta la mia beatitudine. E discostandomi un poco da questo argomento (il saluto negato), voglio spiegare ciò che il suo saluto provocava in me grazie alla sua virtù (*vertuosamente*).

Analisi e interpretazione

La dolcezza dell'amore come beatitudine
Dante istituisce un parallelo tra Beatrice e la Madonna, crea un'atmosfera d'intensa spiritualità e conferma la missione salvifica della donna: Beatrice è seduta in chiesa nella parte *ove s'udiano parole de la regina de la gloria* ed è per il poeta fonte di beatitudine (*io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine*).
Fondamentale è il gioco degli sguardi: mentre guarda Beatrice, un'altra donna gentile e bella si convince d'essere lei l'oggetto del suo interesse e lo guarda a sua volta. Il poeta approfitta del provvidenziale equivoco per nascondere la verità (*schermo de la veritade*). E per convincere meglio gli indiscreti, egli compone per la donna-schermo alcuni versi in volgare (*certe cosette per rima* indicano la precedente produzione giovanile avente per oggetto anche altre donne); versi che non riporterà in quest'opera, che vuole essere tutta dedicata alla lode di Beatrice.
Le convenzioni cortesi stabilivano che l'interesse per la donna-schermo doveva restare un gioco, non doveva tradursi in una vera relazione, ma Dante canta la seconda donna dello schermo con tale fervore che la gente inizia a pensar male di lui. Beatrice, offesa, gli toglie il saluto, nel quale stava tutta la beatitudine del poeta.

Superamento della convenzione cortese
Questi due episodi rientrano nei comandamenti dell'amore cortese elaborati in ambiente provenzale e codificati da Andrea Cappellano nel trattato *De amore* (> A1 T7): un posto importante occupa la discrezione, ossia non nominare la donna amata, per proteggerla dalla malevola curiosità e non contaminare la purezza del proprio amore.
I motivi cortesi sono inseriti da Dante in un quadro provvidenziale e in un clima di rarefatta spiritualità, che li nobilita. Alla perdita del saluto da parte di Beatrice segue una diversa concezione dell'amore e un nuovo modo di fare poesia: la lode della divina bellezza della donna e la conquista di un amore puro e disinteressato diventano per lui il tramite verso l'amore divino.

Il lessico: la vista e il saluto
I termini dell'area semantica del "vedere" e l'atto cortese del saluto, che con il suo duplice significato (*salus*: "saluto", "salute spirituale") nobilita l'amore terreno liberandolo da ogni implicazione materiale, collocano il testo nella tradizione cortese-stilnovistica.

Attività

1. L'equivoco
Quale equivoco favorisce la finzione della donna-schermo?
2. La novità rispetto alla tradizione cortese
Perché il luogo in cui si svolge la scena innova l'espediente dell'amor cortese di non rivelare l'identità dell'amata?
3. Il saluto
Quale funzione ha il saluto di Beatrice?
4. I termini stilnovisti
Rintraccia nel testo i termini tipici della poetica stilnovista.

Tre figure femminili (particolare), 1330-1335 ca. Bolzano, Chiesa dei Domenicani.

Donne ch'avete intelletto d'amore

A1
T 52

Dante Alighieri
Vita nuova

in *Opere*, a cura di F. Chiappelli, Mursia, Milano, 1965

La cattiva fama che Dante si è fatta corteggiando la seconda donna-schermo offende Beatrice, la quale gli toglie il saluto. A partire da questo evento cambia sia lo stile che la materia del suo poetare. Con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* Dante si "converte" alla poesia della lode inaugurata da Guido Guinizzelli. Nella nuova materia amorosa la lode è un mezzo per celebrare le qualità prodigiose di Beatrice, fonte di elevazione spirituale.

La canzone è formata da cinque stanze (o strofe) di quattordici versi endecasillabi (come nella struttura di un sonetto) con fronte bipartita (ABBC ABBC) e sirma (CDD CEE).

[XIX] Avvenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen gia uno rivo chiaro[1] molto, a me giunse tanta volontade di dire, che io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse; e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine. Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: Donne ch'avete intelletto d'amore. Queste parole io ripuosi ne la mente con grande letizia, pensando di prenderle per mio cominciamento; onde poi, ritornato a la sopradetta cittade, pensando alquanti die, cominciai una canzone con questo cominciamento, ordinata nel modo che si vedrà di sotto ne la sua divisione. La canzone comincia: Donne ch'avete.

Donne ch'avete intelletto d'amore,
i' vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.
Io dico che pensando il suo valore,
Amor sì dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire,
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar sì altamente,
ch'io divenisse per temenza vile;
ma tratterò del suo stato gentile
a respetto di lei leggeramente,
donne e donzelle amorose, con vui,
ché non è cosa da parlarne altrui.

1-10
Un giorno, mentre passavo per una strada di campagna, lungo la quale scorreva l'acqua limpida di un fiume, fui preso da un così grande desiderio di poetare che cominciai a pensare al modo in cui mi sarei dovuto esprimere (cioè al tema e al linguaggio della composizione); e pensai che la maniera più conveniente di parlare di Beatrice era quella di rivolgermi ad altre donne (*in seconda persona*), ma non a donne qualsiasi, non alle donne tali per natura, bensì solamente a quelle di animo gentile (capaci cioè di comprendere la purezza e la nobiltà dei suoi sentimenti). Fu allora che la mia lingua, spinta da un naturale bisogno di esprimersi (*quasi per se stessa mossa*), disse: *Donne, ch'avete intelletto d'amore*. Queste parole le riposi nella mente, pensando di farne l'inizio dei miei nuovi versi e, ritornato in città, ripensandoci per alcuni giorni, cominciai a scrivere la canzone che comincia proprio con queste parole, suddivisa nel modo che si vedrà di seguito. La canzone comincia: *Donne ch'avete*.

1. uno rivo chiaro: probabilmente l'Arno o uno dei suoi affluenti, la cui limpidezza annunzia un processo di chiarificazione interiore.

11-24
O donne, che comprendete che cosa è l'essenza dell'amore, io voglio con voi parlare della mia donna, non perché io pensi con ciò di esaurire compiutamente la sua lode, ma desidero parlare per dare sfogo alla mia mente, che trabocca di ammirazione per lei. Io dico che, considerando la sua virtù, Amore si fa sentire in me con una tale dolcezza che, se non venisse meno il coraggio (di esprimere in poesia ciò che provo), parlando di lei farei innamorare tutti gli esseri umani. E non voglio parlarne in maniera così elevata da risultare inadeguato (*vile*) a causa del timore (da non sentirmi all'altezza del compito); ma parlerò della sua nobiltà d'animo in uno stile semplice e modesto (*leggeramente*), rispetto ai suoi meriti, e (ne parlerò) solo con voi, o donne e fanciulle innamorate, perché non è materia da trattare con altri (con quelli cioè che non hanno conoscenza ed esperienza d'amore).

Angelo clama in divino intelletto
e dice: «Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l'atto che procede
d'un'anima che 'nfin qua su risplende».
Lo cielo[2], che non have altro difetto
che d'aver lei, al suo segnor la chiede,
e ciascun santo ne grida merzede.
Sola Pietà nostra parte difende,
ché parla Dio, che di madonna intende:
«Diletti miei, or sofferite in pace
che vostra spene sia quanto me piace
là 'v' è alcun che perder lei s'attende,
e che dirà ne lo inferno: O mal nati,
io vidi la speranza de' beati».

Madonna è disiata in sommo cielo:
or voi di sua virtù farvi savere.
Dico qual vuol gentil donna parere
vada con lei, che quando va per via,
gitta nei cor villani Amore un gelo,
per che onne lor pensero agghiaccia e pere;
e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria.
E quando trova alcun che degno sia
di veder lei, quei prova sua vertute,
ché li avvien, ciò che li dona, in salute,
e sì l'umilia, ch'ogni offesa oblia.
Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato
che non pò mal finir chi l'ha parlato.

Dice di lei Amor: «Cosa mortale
come esser pò sì adorna e sì pura?»
Poi la reguarda, e fra se stesso giura
che Dio ne 'ntenda di far cosa nova[3].
Color di perle ha quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura:
ella è quanto de ben pò far natura;
per essemplo di lei bieltà si prova.
De li occhi suoi, come ch'ella li mova,
escono spirti d'amore inflammati
che feron li occhi a qual ch' allor la guati,

25-38
Un angelo prega (*clama*) nella mente di Dio (in cui si rispecchia con i suoi muti desideri, che Dio comprende) e gli dice: «O Signore, nel mondo si vedono virtù meravigliose nell'atteggiamento virtuoso che proviene (*ne l'atto che procede*) da un'anima, la quale risplende fin quassù». Il cielo (del Paradiso), che non ha altra mancanza (*difetto*) tranne che avere lei (cioè l'anima di Beatrice), la reclama al suo Signore, e ciascun beato domanda a gran voce la grazia (*ne grida merzede*) di averla con sé. Soltanto la misericordia divina prende la nostra difesa (*nostra parte*), perché (*ché*) Dio, intendendo che si tratta di Beatrice (*madonna*), così risponde: «O mie dilette creature, ora sopportate serenamente (*in pace*) che la vostra speranza (Beatrice che sperate di avere tra voi), rimanga quanto piace a me (*quanto me piace*) sulla terra, dove c'è qualcuno che teme (*s'attende*) di perderla e che, se anche dovesse andare all'Inferno, potrà dire: «O anime dannate (*o mal nati*), io ho visto una creatura che i beati speravano di avere con sé (nel Paradiso)».

2.lo cielo: è l'Empireo. Nella *Commedia*, l'Empireo è il cielo supremo o della luce, sede di Dio, degli angeli e dei Beati. La cosmologia dantesca si rifà al sistema tolemaico e alla filosofia Scolastica.

39-52
La mia donna (come ho spiegato) è desiderata nel più alto dei cieli (in Paradiso): ora invece voglio (*voi*) farvi conoscere i prodigiosi effetti della sua virtù sulla terra. Dico perciò che qualunque donna voglia apparire gentile, vada con lei, perché quando lei (*che*) passa per la via, Amore getta nei cuori volgari come un gelo, una specie di sbigottimento per cui ogni loro pensiero (malvagio) perde vigore e perisce; e se (un cuore volgare) osasse guardarla, diventerebbe nobile o morirebbe (per la vergogna della propria abiezione). Quando poi (Beatrice) incontra qualcuno (dal cuore nobile) degno di rimirarla, quello sperimenta (*prova*) il potere che è in lei, perché ciò che lei gli dona diviene (*li avviene*) salvezza spirituale (*in salute*), e lo rende mite e caritatevole a tal punto, che egli dimentica ogni offesa (ricevuta). Inoltre Dio, per sua maggior grazia, le ha concesso che non può essere dannato chi avrà parlato con lei.

53-66
Lo stesso Amore dice di lei: «Una creatura mortale come può essere così bella e così pura?». Poi Amore la guarda attentamente (*la reguarda*) e giura a se stesso che Dio ha voluto fare di lei qualcosa di mai visto prima. Il suo volto ha quasi un colore di perle, nella forma (*in forma*) che si addice a una donna, non eccessivo (*for misura*); ella è quanto di più benefico (*de ben*) può creare la natura; sull'esempio

e passan sì che 'l cor ciascun retrova:
voi le vedete Amor pinto nel viso,
là 've non pote alcun mirarla fiso.

Canzone, io so che tu girai parlando
a donne assai, quand'io t'avrò avanzata.
Or t'ammonisco, perch'io t'ho allevata
per figliuola d'Amor giovane e piana,
che là 've giugni tu diche pregando:
«Insegnatemi gir, ch'io son mandata
a quella di cui laude so' adornata».
E se non vuoli andar sì come vana,
non restare ove sia gente villana:
ingegnati, se puoi, d'esser palese
solo con donne o con omo cortese,
che ti merranno là per via tostana.
Tu troverai Amor con esso lei;
raccomandami a lui come tu dei.

(*per essemplo*) di lei viene misurata (*si prova*) la bellezza. Dai suoi occhi, in qualunque modo (*come ch'*) ella li muova, escono spiriti accesi d'amore che feriscono gli occhi di chiunque la guardi e penetrano in lui fino al cuore (questi «spiriti» simboleggiano la forza di attrazione e di innamoramento degli occhi di Beatrice): voi vedete Amore dipinto sul suo volto e precisamente dove (sulla bocca) nessuno può guardarla fissamente (senza sentirsi tramortire per la dolcezza che prova).

3. cosa nova: letteralmente mai vista, ossia un miracolo di bellezza e di perfezione morale.

67-80
O canzone, io so che tu andrai in giro (*girai*) parlando a molte donne gentili, quando io ti avrò divulgata (*avanzata*). Ora ti consiglio, poiché ti ho composta sotto l'ispirazione di Amore (*figliuola d'Amor*), ossia ingenua e semplice (*giovane e piana*), che là dove giungi tu dica pregando: «Insegnatemi la strada, perché io sono mandata a colei della cui lode sono adorna». E se non vuoi andare come una parola inutile (che non produce cioè nessun effetto), non rimanere dove ci sia gente comune (*villana*: non gentile, che non ti capirebbe); fai in modo, se puoi, di mostrarti solo a donne o a uomini cortesi, che ti condurranno a lei per la via più breve (*tostana*). Tu troverai Amore insieme con Beatrice; raccomandami a lui come devi (facendo cioè conoscere a lei i miei sentimenti d'amore e di ammirazione).

Analisi e interpretazione

La lode di Beatrice
Il testo esemplifica la struttura dell'opera come prosimetro, genere misto di prosa e versi. La prosa introduce l'argomento della canzone e si sofferma sulle fasi della creazione poetica: la sollecitazione alla scrittura, le caratteristiche della nuova poesia d'amore, il pubblico cui destinarla e con il quale condividere i valori di bellezza e nobiltà spirituale.
La poesia è l'esemplificazione della premessa in prosa e, secondo gli insegnamenti della retorica medioevale, è suddivisa in proemio, esposizione, congedo.

La struttura e i temi della canzone	
Proemio: strofa I	Il poeta introduce il tema della canzone con la quale intende lodare le virtù di Beatrice, per esprimere il proprio amore. Egli tratterà l'argomento della lode con stile facile e chiaro e individua il suo pubblico nelle donne gentili, capaci di comprendere il sentimento d'amore.
Esposizione: strofe II, III, IV	La seconda strofa si apre con la parola chiave «angelo», per sottolineare le qualità miracolose di Beatrice. Il poeta ambienta la scena nell'Empireo e parla degli effetti mirabili che la bellezza di Beatrice produce sugli angeli e sui beati, i quali invocano Dio di chiamarla a sé perché possano godere della sua vicinanza. Ma la misericordia di Dio li prega di attendere, perché sulla terra c'è qualcuno (Dante) che teme di perderla. La terza strofa si apre con la parola chiave «madonna» per sottolineare la perfezione di Beatrice sulla terra. Il poeta elenca gli effetti mirabili che produce sulle donne che si accompagnano a lei, sui cuori nobili, sulle persone gentili che l'avvicinano e le parlano. La quarta strofa si apre con la parola chiave «amore» per sottolineare la bellezza di Beatrice, creatura che fa innamorare con la sua straordinaria grazia, purezza e perfezione.
Congedo: strofa V	Il poeta congeda la canzone, pregandola di parlare soltanto a persone gentili, che la condurranno alla presenza di Beatrice, identificata con l'Amore stesso, secondo le convenzioni cortesi. Infine allude al nuovo stile dolce e facilmente comprensibile della canzone, riprendendo alcuni elementi del *Proemio* (> A1 T50) e creando una perfetta circolarità.

Lo «stil novo» di Dante

In un passo della *Commedia*, nel dialogo con il poeta toscano Bonagiunta da Lucca, Dante indica in *Donne ch'avete intelletto d'amore* un momento di svolta della sua poetica, che ora recupera e porta ad estreme conseguenze i motivi di quella scuola che, a partire da Guido Guinizzelli, egli stesso definisce del *dolce stil novo* (> A1, Approfondimenti, p. 134). Venuto meno ogni riferimento umano e terreno, l'amore diventa esperienza esclusivamente intellettuale, studio psicologico del processo di elevazione spirituale per il tramite della donna, considerata non più nella sua fisicità (seppure nei suoi aspetti più lievi e delicati come il sorriso), ma come espressione di un ordine superiore di armonia e moralità.

La tradizione e il suo superamento

I motivi della lode della donna, della sua virtù e perfezione, degli effetti miracolosi che produce il solo guardarla passare per via, sono largamente presenti negli stilnovisti; Dante li approfondisce e li porta a esiti originali.

La donna di Guinizzelli assomiglia a un angelo, qui Beatrice si identifica con un miracolo divino (*si vede / maraviglia*), con un essere soprannaturale che persino i beati in cielo reclamano, chiedendo a Dio la grazia di averla con loro.

L'efficacia degli occhi nella dinamica d'amore risale ai poeti siciliani, per i quali si risolveva in sottili disquisizioni teoriche sul sentimento amoroso. Gli spiriti che escono dagli occhi della donna e raggiungono il cuore del poeta (vv. 61-64) è motivo cavalcantiano di personificazione dei sentimenti; ma, mentre in Cavalcanti la dinamica occhi della donna-occhi del poeta-cuore è portatrice di dolore e di pena, in Dante è esperienza ineffabile, è beatitudine pura e la figura della donna raggiunge una stilizzazione e una spiritualizzazione ancora più alte (la bellezza e la virtù dello spirito si risolvono esternamente in una luce che fa risplendere il viso della donna).

Infine Dante, come Cavalcanti nella ballata *Perch'i' no spero di tornar giammai*, invita la canzone, nel congedo, a rivolgersi solo a un pubblico selezionato. Ma, mentre prima questo pubblico erano i «fedeli d'Amore», ora sono le donne «gentili»; non solo, sono le donne che hanno «intelletto d'amore», che hanno cioè compreso che la vera essenza dell'Amore è Dio.

Lo stile: raffinatezza e semplicità

Questa canzone è citata da Dante nel *De vulgari eloquentia* come esempio di poesia alta e raffinata, anche per l'adozione in essa del solo endecasillabo (di solito nella canzone si alternano endecasillabi e settenari), un verso ampio che conferisce fluidità espressiva al componimento. L'inserimento di battute di dialogo in discorso diretto crea vivacità. Il linguaggio è piano e mancano suoni aspri, in aderenza all'intenzione di una poesia semplice e dolce. Le tre parole chiave delle strofe centrali sono tipicamente stilnoviste (*Angelo, Madonna, Amore*).

Attività

1. Il pubblico

A quale pubblico si rivolge il poeta per pronunciare la lode di Beatrice?

2. I punti di vista

Attraverso quali punti di vista sono lodate le qualità di Beatrice e l'eccezionalità delle sue virtù?

3. La novità della canzone

Quali sono le novità della canzone rispetto alla tradizione cortese-stilnovista?

Ambrogio Lorenzetti, **La Pace e la Fortezza**, particolare dell'*Allegoria del Buon Governo*, 1338-1339. Siena, Palazzo Pubblico.

Tanto gentile e tanto onesta pare

A1
T 53

Dante Alighieri
Vita nuova

in *Opere*, a cura di F. Chiappelli, Mursia, Milano, 1965

Con il superamento della poetica dell'innamoramento a favore della poetica della lode, Dante passa dall'amore-passione, alimentato dal desiderio di essere ricambiato e appagato almeno dal saluto di Beatrice, all'amore-virtù, disinteressato e fonte di perfezione spirituale.

Le rime del sonetto sono incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e invertite nelle terzine (CDE EDC).

[XXVI]

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.

1-4
Tanto nobile e dignitosa (*onesta*) appare la mia signora, quando saluta la gente (*altrui*), che chiunque ammutolisce per il tremore e non osa alzare gli occhi per guardarla.

5-8
Lei passa sentendosi lodare, con un atteggiamento dolce e avvolta di modestia; e si rivela una creatura discesa dal cielo per mostrarsi come un miracolo sulla terra.

9-11
Si mostra così bella a chi la contempla, che attraverso gli occhi dona al cuore una tale dolcezza che non può comprendere chi non ne ha direttamente esperienza:

12-14
ed è evidente che dal suo volto (*labbia*) si effonde una soave ispirazione amorosa, che induce l'anima di chi la guarda a sospirare.

Analisi e interpretazione

Lode e contemplazione spiritualizzata
Dante ricalca numerosi luoghi comuni dello Stilnovo, dal motivo della lode alla bellezza della donna che passa per via, al saluto salvifico (di derivazione guinizzelliana), all'ineffabilità dell'evento e allo stupefatto mutismo dei presenti (di derivazione cavalcantiana). Il poeta, nel contempo, crea un'atmosfera estatica con l'apparizione della figura femminile non concretamente delineata. I dati fisici acquistano un significato spirituale: gli occhi infondono nel cuore dolcezza, il viso esprime un fascino soave.

Gli effetti beatificanti
L'apparizione e il saluto della donna producono diverse reazioni psicologiche su quanti la incontrano: il silenzio, il tremore, l'estatica contemplazione come dinanzi a un miracolo di bellezza in terra. Beatrice, manifestazione dell'amore di Dio, dapprima impedisce la parola, poi, per la sua dolcezza, induce al sospiro, come davanti a una creatura soprannaturale che sfiori il mondo contingente degli uomini.

Beatrice simbolo di salvezza
Secondo la mentalità simbolica del Medioevo, la donna "si manifesta", ossia mostra la propria vera essenza. Beatrice, manifestazione visibile di un miracolo, ha la missione salvifica di mostrare tra gli uomini la potenza mirabile di Dio creatore (*miracol mostrare*). Quale messaggera di salvezza, è inviata da Dio per sollecitare nell'animo del poeta uno stato di tensione verso il perfezionamento spirituale e intellettuale, verso un amore puro, slegato da ogni aspetto materiale. In tal senso Beatrice preannuncia nella *Vita nuova* il ruolo che assumerà nella *Commedia*.

Il lessico e l'atmosfera soprannaturale
Il critico Gianfranco Contini (1976) ha osservato che numerosi termini hanno nel testo medioevale un significato diverso da quello odierno:
donna = nel significato latino di *domina*: "signora" del cuore;
onesta = "dignitosa", sinonimo di *gentile*;
pare = "si manifesta" con evidenza e senza incertezze; il termine non ha il significato di "sembrare";
cosa = "essere che produce sensazioni o impressioni" e non oggetto che si colloca a un livello inferiore della persona.
Il clima soprannaturale è reso dai termini *cielo*, *spirito*, *amore*, *anima*, dal ripetersi della parola chiave *pare* rafforzata dalle varianti *miracol mostrare*, *mostrasi*, che indicano il manifestarsi delle virtù di *gentilezza* (nobiltà spirituale), *onestà* (bellezza e decoro esteriore), *umiltà* (modestia) di Beatrice.
In sintesi, il problema espressivo di Dante non è quello di rappresentare uno spettacolo vago e suggestivo, bensì di enunciare dei precisi concetti (Beatrice è l'incarnazione di cose celesti) e di descrivere l'effetto necessario sullo spettatore.

Evoluzione storica del significato dei termini usati da Dante nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*

Latino	Italiano medioevale di Dante	Italiano corrente
Domina: padrona di casa, proprietaria	**Donna:** signora del cuore (del poeta), dominatrice del suo cuore	**Donna:** individuo femminile adulto della specie umana
Honesta: onorata, onorevole, degna di stima; moralmente nobile	**Onesta:** dignitosa, sinonimo di gentile	**Onesta:** che si astiene dal compiere atti malvagi; conforme alla legge morale; casta
Pareo, parere: apparire, mostrarsi; essere a disposizione, agli ordini; obbedire	**Parere:** manifestarsi con evidenza e senza incertezze	**Parere:** sembrare, apparire, dare l'impressione
Causa: causa, motivo, ragione; pretesto, scusa; situazione, caso, stato	**Cosa:** essere che produce sensazioni o impressioni	**Cosa:** nome generico usato per indicare un'entità materiale o ideale, concreta o astratta

La trama fonica e la sintassi
A livello fonico il ritmo musicale è rallentato da frequenti allitterazioni di consonanti nasali (quando nell'articolazione del suono c'è l'abbassamento del velo palatino e il passaggio dell'aria si ha sia nel cavo orale che in quello nasale) e dentali (quando nella loro articolazione la lingua è compressa conto i denti anteriori): *-nt*; *tanto, gentile*; *-tr*: *tremando*, *mostrare*, *mostrasi*; *-nd*: *tremando*, *sentendosi*, *dicendo*. Si rende così l'atmosfera estatica della contemplazione. Mancano i suoni aspri, le rime sono dolci e leggiadre, le parole sono bisillabe o trisillabe. A livello sintattico si rileva coincidenza tra strofe e periodi con lo stilema della subordinata consecutiva, per indicare gli effetti provocati dalla virtù di Beatrice, i cui gesti sono espressi dalle proposizioni principali.

Attività

1. I contenuti descrittivi
Individua nel testo e distingui le azioni di Beatrice e i gesti; gli effetti del suo saluto e le reazioni di chi lo riceve.

2. La donna-angelo e la lode
Parlare
Nel sonetto Beatrice appare come donna-angelo. Spiega in un intervento orale di 10 minuti quali sono le caratteristiche della donna-angelo e in che cosa consiste la poetica della lode.

3. Lo stile
Precisa quali scelte lessicali e sintattico-formali creano un'atmosfera spirituale e contribuiscono ad esprimere il messaggio del poeta.

Le *Rime*

Le *Rime* (1283-1307) comprendono la produzione poetica di Dante non inclusa nella *Vita nuova* e nel *Convivio*. Si tratta di circa una cinquantina di componimenti (sonetti, canzoni, ballate), composti dalla giovinezza all'esilio, e definiti dal critico Gianfranco Contini «estravaganti», perché di varia ispirazione. Questi testi, mai raccolti da Dante in un canzoniere, sono stati organizzati da editori moderni in cinque gruppi, che testimoniano la varietà di stili e registri linguistici sperimentati dal poeta.

Le rime stilnovistiche

Le rime stilnovistiche (1283-1293) sono quasi tutte di argomento amoroso, dedicate a Beatrice, ma anche ad altre donne (Fioretta, Violetta, Lisetta). Composte negli stessi anni della *Vita nuova* seguono la linea poetica cortese e siculo-toscana e, soprattutto, i modi di Guinizzelli (ammirazione e lode della donna) e di Cavalcanti (amore e dolore). In questo gruppo compaiono anche molte liriche indirizzate a poeti e amici, tra cui il celebre sonetto a Guido Cavalcanti (> A1 T54): in questo testo il motivo poetico del viaggio su una nave magica intreccia le atmosfere favolose dei romanzi cavallereschi con l'ideale aristocratico degli stilnovisti.

La tenzone con Forese Donati

Di particolare interesse risulta la tenzone di Dante con Forese Donati (1290-1296), composta da tre coppie di sonetti, in cui i due si scambiano ingiurie e si rinfacciano difetti o debolezze (> A1 T55). Forese, imparentato alla lontana con Dante, che aveva sposato Gemma Donati, fu suo amico in gioventù, soprattutto in quel periodo di smarrimento morale in cui il poeta cadde dopo la morte di Beatrice. Dante nella tenzone accusa l'amico di trascurare gli obblighi maritali, di praticare il vizio della gola e di essere ladro; Forese ritorce le ingiurie, definisce Dante vigliacco e povero, e non risparmia neppure il defunto Alighiero degli Alighieri (padre di Dante), dandogli dell'usuraio.

Questi sonetti, di genere comico-realistico, rappresentano un esercizio stilistico in cui il poeta, mettendo in risalto gli aspetti più degradati degli uomini, sperimenta quegli argomenti "bassi" e quei toni da invettiva che avrà modo di praticare con singolare forza espressiva nela *Commedia*. L'incontro con Forese nel *Purgatorio*, nella cornice dei golosi (canti XXIII-XXIV) è considerato dai critici una ritrattazione letteraria della tenzone.

Le rime «petrose»

Allo sperimentalismo dantesco vanno ricondotte anche le rime cosiddette «petrose» (1296-1298), due canzoni e due sestine, che hanno per tema l'angoscia provocata nel poeta da una passione sensuale per una donna fredda e insensibile, chiamata appunto Pietra (il nome è un *senhal* ovvero uno pseudonimo, secondo il gusto provenzale).

Lo stile non più «dolce», come quello stilnovista, ma aspro e dai suoni consonantici duri, ricalca il *trobar clus*, cioè il poetare oscuro e difficile del trovatore Arnaut Daniel (> A1, p. 101).

Le rime dell'esilio

Di argomento etico-politico sono le canzoni dell'esilio (1302-1307), che trattano i temi dell'onore e della giustizia, vissuti dalla parte dell'esule, che in quegli anni stava già componendo la *Commedia*. Le liriche ricalcano la produzione di Guittone d'Arezzo, soprattutto per la rievocazione nostalgica dei valori del passato contro il degrado presente della civiltà comunale.

Poemetti allegorici

Il critico Gianfranco Contini fu tra i primi ad attribuire al giovane Dante il poemetto *Fiore* (1285-1295), consistente in una «corona» di 232 sonetti. Nel poemetto compare, come nome da identificare con la firma dell'autore, quello di «ser Durante», di cui Dante sarebbe una forma familiare ridotta. La prova principale addotta è però la fitta rete di rapporti stilistici che lega il *Fiore* sia alla *Commedia*, sia alle rime giovanili di Dante, inquadrandosi, in particolare queste ultime, in un marcato interesse del poeta per lo sperimentalismo linguistico, che lo ha portato a visitare anche il genere comico-realistico, ben rappresentato nella tenzone con Forese Donati.

Il *Fiore* rimaneggia e riassume il più celebre romanzo allegorico del medioevo francese, il *Romanzo della Rosa*, che descrive il processo dell'amore secondo il modello cortese.

Deriva dal *Romanzo della Rosa* anche il *Detto d'Amore*, poemetto allegorico-didascalico di 480 versi (l'opera ci è giunta incompleta), scoperto nel 1885 dal filologo S. Morpurgo in un manoscritto della Biblioteca Laurenziana di Firenze. Poiché il poemetto proviene dallo stesso codice del *Fiore*, «se questo è di Dante, di Dante sarà ugualmente il *Detto*, che nella sua oltranza francesizzante, memore dei siciliani, prossima a Guittone e a Brunetto (Latini), potrebbe mostrare un aspetto molto arcaico della sua cultura» (Contini, 1982).

PER LO STUDIO

a. Quali argomenti hanno ispirato i componimenti delle *Rime*, in particolare quelle stilnovistiche?
b. Qual è lo stile delle rime dette «petrose»?
c. Quali tematiche sono affrontate nelle rime dell'esilio?
d. Quale fonte ha ispirato i poemetti *Fiore* e *Detto d'Amore*?

LE PAROLE

Romanzo della Rosa
Poema allegorico in lingua d'*oïl*, ispirato all'*Ars amatoria* di Ovidio (I sec. a. C.) e al trattato cortese di Andrea Cappellano *De amore*. In esso si narrano i tentativi di Narciso per conquistare la Rosa, allegoria della donna amata, e ostacolato dalle personificazioni di Gelosia, Vergogna e Malalingua.

A1
T 54

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io

Dante Alighieri
Rime

in G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1982

In questo componimento, Dante giovane esalta l'amicizia e il sodalizio con quei poeti con cui condivide idee e aspirazioni.

La forma metrica del sonetto è a rime incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e invertite nelle terzine (CDE EDC).

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler nostro e mio,

sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.

1-4
Guido, io vorrei che tu e Lapo e io fossimo rapiti come per magia e messi in una leggera barca che percorresse il mare con ogni vento, secondo il desiderio (*al voler*) vostro e mio,

1. Guido...Lapo: il riferimento è ai poeti stilnovisti Guido Cavalcanti e Lapo Gianni de' Ricevuti.

5-8
così che né una tempesta (*fortuna*) né altre avverse condizioni potessero esserci d'ostacolo, ma anzi, vivendo sempre in unità di intenti (*in un talento*), crescesse il desiderio di stare insieme.

9-11
E (vorrei che) il mago Merlino (*il buono incantatore*) mettesse con noi madonna Vanna, madonna Lagia e quella che occupa il trentesimo posto (tra le sessanta più belle donne di Firenze):

9. monna Vanna... Lagia: Giovanna è la donna amata da Cavalcanti; Alagia è la donna di Lapo.

10. con quella... trenta: secondo alcuni commentatori si tratta della prima «donna dello schermo» (una donna, cioè, che Dante nella *Vita nuova* finge di amare per non rendere noto il suo amore per Beatrice), che in una poesia andata perduta e avente per tema l'enumerazione delle più belle donne di Firenze, figurava al trentesimo posto.

11. il buono incantatore: è il mago Merlino, un personaggio del ciclo bretone di re Artù. Merlino viaggiava su una nave magica, spinta dai venti, senza remi e senza vele.

12-14
e qui (vorrei) parlare sempre d'amore, così che ciascuna di loro sarebbe felice, come credo che saremmo noi.

Analisi e interpretazione

Amicizia, amore, tradizione provenzale
La fantasia letteraria espressa da Dante è poter vagare liberamente per il mare su una magica navicella, trascorrendo il tempo in piacevoli conversazioni d'amore con due cari amici, Guido Cavalcanti e Lapo Gianni, e le rispettive donne.
Il sonetto riecheggia atmosfere fantastiche e contenuti provenzali e riprende la forma del *plazer*, cioè l'elenco di situazioni piacevoli che vengono desiderate o augurate al destinatario del componimento. Il desiderio qui espresso è il viaggio nel vascello incantato del mago Merlino, motivo dei romanzi bretoni; *il buono incantatore* che porta piacere potrebbe essere anche la personificazione di Amore e il suo *vasel* la poesia, alimentata dal gruppo di amici che ragionano d'amore.

Il sodalizio stilnovista
Il sonetto testimonia sia l'ideale dell'amicizia sia la nobiltà d'ingegno, che accomuna i cuori gentili della tradizione stilnovistica. Il riferimento alla navigazione prodigiosa esprime inoltre un bisogno universale di evasione dalla realtà quotidiana.

Lingua e stile: la dimensione del sogno
L'uso di verbi (*vorrei, fosse contenta*) e dei sostantivi (*voler, disio*) esprime il desiderio di evasione e il suo appagamento. Il ritmo lento della sintassi (*tu e Lapo e io; monna... e monna*) e il gioco delle rime danno risalto musicale agli elementi del sogno e al libero vagare (*incantamento / vento, impedimento / talento, trenta / contenta, incantatore / amore*).

Attività

1. I poeti e l'amore
Nella situazione immaginata dal poeta ti sembra più importante la presenza degli amici o quella delle donne amate? Oppure i due elementi sono strettamente legati fra loro? Motiva la tua risposta.

2. La dimensione di sogno
Quali termini e costruzioni sintattiche delineano, in questo sonetto, una dimensione di sogno e fantasia intellettuale? Individuali nel testo.

Dante a Forese: Chi udisse tossir la malfatata

A1
T 55

Dante Alighieri
Rime

in *Opere*, a cura di F. Chiappelli, Mursia, Milano, 1965

Il sonetto è il primo della tenzone con Forese Donati, in cui Dante accusa l'amico di trascurare la moglie e i doveri coniugali.

Lo schema metrico è a rime alternate nelle quartine (ABAB ABAB) e ripetute nelle terzine (CDE CDE).

Chi udisse tossir la malfatata
moglie di Bicci vocato Forese,
potrebbe dir ch'ell'ha forse vernata
ove si fa 'l cristallo, in quel paese.

Di mezzo agosto la truovi infreddata:
or sappi che de' far d'ogni altro mese;
e non le val perché dorma calzata,
merzé del copertoio c'ha cortonese.

La tosse, 'l freddo e l'altra mala voglia
no l'addovien per omor' ch'abbia vecchi,
ma per difetto ch'ella sente al nido.

Piange la madre, c'ha più d'una doglia,
dicendo: «Lassa, che per fichi secchi
messa l'avre' 'n casa del conte Guido».

1-4
Chi udisse tossire la sfortunata moglie di Forese, soprannominato Bicci, potrebbe pensare che essa abbia trascorso l'inverno in quel paese dove nasce il cristallo.

1. malfatata: è un provenzalismo, da *malfadat*: letteralmente, nata sotto una cattiva stella.

2. Bicci vocato Forese: Forese Donati, soprannominato Bicci, abbreviazione di Biccicocco, era figlio di Simone Donati. Vissuto a Firenze nella seconda metà del XIII secolo, apparteneva alla potente famiglia guelfa di parte nera, il cui esponente più noto fu il fratello Corso.

4. ove... paese: nel Medioevo era diffusa l'idea, basata su una teoria aristotelica, che il cristallo nascesse nei paesi settentrionali per l'azione dei venti gelidi.

5-8
A metà agosto la trovi raffreddata, puoi quindi immaginare come sarà in ogni altro mese; e non le serve a nulla dormire con la coperta rimboccata, perché la coperta è troppo corta.

8. copertoio... cortonese: *copertoio* significa coperta, ma allude anche oscenamente alla trascuratezza sessuale di Bicci nel soddisfare la moglie; *cortonese*: letteralmente di Cortona, crea un gioco di parola con *corto*.

9-11
La tosse, il raffreddore e ogni altro malanno non le vengono perché i suoi umori siano vecchi (e, quindi, freddi) ma per le privazioni che essa sopporta in casa.

10. no... vecchi: secondo il medico greco Galeno (II d.C.), gli umori della vecchiaia erano freddi.

12-14
La madre che ha tanti dolori, piange dicendo: «sventurata che con una dote inconsistente (*per fichi secchi*) l'avrei potuta far sposare con il conte Guido».

14. conte Guido: si tratta di Guido Novello, della famiglia dei conti Guidi nel Casentino.

Analisi e interpretazione

Allusioni ironiche e grossolane

La lirica è costruita esagerando scherzosamente gli aspetti della vita del destinatario. Nelle quartine entrano in gioco gli affetti familiari di Forese, accusato di essere un pessimo marito che trascura la sventurata moglie. Nella seconda terzina compare la figura della suocera pentita di aver dato la figlia in sposa a uno squattrinato, mentre avrebbe potuto aspirare a un ricco matrimonio: il lamento della donna dà ulteriore risalto all'ingiuria.

La lirica comico-realistica

La lirica si colloca nel filone comico-burlesco di Rustico Filippi e Cecco Angiolieri. Il poeta padroneggia la materia giocosa e delinea i personaggi con tratti precisi e coloriti (*malfatata, vernata, infreddata, calzata*). A Nella sarà dedicato nel *Purgatorio* un lungo ricordo e Dante farà elogiare da Forese la sua virtù (*la vedovella mia, che molto amai*, XXIII, v. 92) come sincera ammenda per la rudezza di questo sonetto.

Stile basso e intonazione realistica

I maligni doppi sensi legati ai motivi del sesso e del danaro danno luogo a un tono realistico e ad una musicalità meno dolce di quella stilnovista (*merzé del copertoio c'ha cortonese*). Il registro è basso e popolare (*Bicci, fichi secchi*).

Attività

1. Le accuse all'amico
Quali accuse Dante rivolge a Forese? Si tratta di insinuazioni ostili rivolte all'amico oppure di una esercitazione burlesca? Motiva la tua risposta, riferendoti anche alla produzione letteraria del poeta.

A1
T 56

Così nel mio parlar voglio esser aspro

Dante Alighieri
Rime

in *Opere*, a cura di F. Chiappelli, Mursia, Milano, 1965

Delle quattro canzoni che costituiscono il gruppo delle «rime petrose», questa è l'ultima, ed è anche riconosciuta come la più efficace realizzazione della "petrosità".

Le strofe (o stanze) sono sei, ciascuna composta di dieci endecasillabi e tre settenari con fronte divisa in due piedi uguali (ABbC ABbC: le maiuscole indicano gli endecasillabi e le minuscole i settenari) e sirma (CDdEE); il congedo ripete lo schema della sirma.

Così nel mio parlar voglio esser aspro
com'è ne li atti questa bella petra,
la quale ognora impetra
maggior durezza e più natura cruda,
e 'veste sua persona d'un dïaspro
tal che per lui, o perch' ella s'arretra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda:
ed ella ancide, e non val ch' om si chiuda
né si dilunghi dà colpi mortali,
che, com' avesser ali,
giungono altrui e spezzan ciascun'arme;
sì ch'io non so da lei né posso atarme.

Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
né loco che dal suo viso m'asconda;
ché, come fior di fronda,
così de la mia mente tien la cima:
cotanto del mio mal par che si prezzi
quanto legno di mar che non lieva onda;
e 'l peso che m'affonda
è tal che non potrebbe adequar rima.
Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sì di rodermi il core a scorza a scorza,
com'io di dire altrui chi ti dà forza?

1-13
Nell'esprimermi (in poesia), voglio essere duro, così come è nei suoi atteggiamenti questa bella (donna dura come) pietra, la quale sempre racchiude in sé come in una pietra (*impetra* = impietrisce) maggior durezza e natura crudele (*più natura cruda*), e protegge (*veste*) la sua persona col diaspro (pietra durissima), tale che, per la sua influenza o perché ella indietreggia, non esce dalla faretra una freccia (d'amore) che riesca a coglierla qualche volta indifesa: e invece ella uccide; e non serve che ci si chiuda in una corazza, né che ci si allontani dai suoi colpi mortali, i quali, come se avessero le ali, raggiungono il prossimo (*altrui*) e ne spezzano ogni difesa (*ciascun'arme*); così che io né so né posso difendermi (*atarme* = aiutarmi) da lei.

5. dïaspro: pietra dura e preziosa; secondo i lapidari medioevali, bastava averla addosso per essere invulnerabile.

14-26
Non trovo difesa che ella non mi spezzi, né un luogo che mi nasconda ai suoi occhi (*viso*); perché come il fiore occupa (*tiene*) la sommità di un ramo, così ella occupa la cima dei miei pensieri: tanto sembra che ella si preoccupi (*si prezzi*) del mio dolore quanto una nave (*legno*) di un mare che non solleva (*lieva*) le sue onde (cioè non si preoccupa affatto), e il peso (del dolore) che mi abbatte è tale che nessun verso potrebbe descriverlo adeguatamente (*adeguar*). Ahi! angosciosa e spietata passione d'amore (*lima*) che consumi silenziosamente la mia vita, perché non hai ritegno di mangiarmi il cuore strato a strato, così come io mi trattengo dal rivelare agli altri il nome della donna che ti dà tanta forza (di consumarmi)?

Ché più mi triema il cor qualora io penso
di lei in parte ov' altri li occhi induca,
per tema non traluca
lo mio penser di fuor sì che si scopra,
ch'io non fo de la morte, che ogni senso
co li denti d'Amor già mi manduca;
ciò è che 'l pensier bruca
la lor vertù, sì che n'allenta l'opra.
E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra
con quella spada ond' elli ancise Dido,
Amore, a cui io grido
merzé chiamando, e umilmente il priego;
ed el d'ogni merzé par messo al niego.

Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida
la debole mia vita, esto perverso,
che disteso a riverso
mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco:
allor mi surgon ne la mente strida;
e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
fuggendo corre verso
lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco.
Elli mi fiede sotto il braccio manco
sì forte, che 'l dolor nel cor rimbalza;
allor dico: «S' elli alza
un' altra volta, Morte m'avrà chiuso
prima che 'l colpo sia disceso giuso».

Così vedess'io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squatra!
poi non mi sarebb' atra
la morte, ov'io per sua bellezza corro:
ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo
questa scherana micidiale e latra.
Omé, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?
ché tosto griderei: «Io vi soccorro»;
e fare'l volentier, sì come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere'le allora.

27-39
Quando io penso a lei in un luogo in cui un'altra persona (*altri*) può vedermi, nel timore che il mio pensiero traspaia all'esterno (*di fuor*) così da rivelarsi, il mio cuore trema più fortemente che al pensiero della morte, la quale già mi divora (*mi manduca*) ogni facoltà conoscitiva (*senso*) con la potenza (*li denti*) di Amore; cioè la forza (*vertù*) di quei denti logora (*bruca*) il pensiero, così che ne impedisce la sua funzione (*opra*). Egli (Amore) mi ha gettato a terra, e mi sovrasta con quella spada con cui uccise Didone, Amore che io invoco e prego umilmente invocando pietà; ma (*ed*) egli sembra intenzionato (*messo*) a negarmi ogni grazia.

36. Dido: nell'*Eneide* di Virgilio (I sec.a.C.), Didone, la regina di Cartagine, ospita Enea e se ne innamora ma si uccide quando l'eroe troiano riparte (Libro IV).

40-52
Egli (Amore) alza di tanto in tanto la mano, e toglie ogni speranza (*sfida*) alla mia debole vita, questo malvagio (*esto perverso*), che mi tiene disteso in terra e supino (*riverso*), incapace di ogni movimento (*d'ogni guizzo stanco*): allora si levano grida nella mia immaginazione atterrita (non potendo io emetterle realmente); e il sangue, che è sparso per le vene, scorrendo velocemente, confluisce verso il cuore, che lo richiama (per rafforzare lo spirito vitale), facendomi impallidire (*rimango bianco* per il terrore). Egli (Amore) mi ferisce sotto il braccio sinistro così fortemente, che il dolore si ripercuote nel cuore; allora dico: «Se egli alza un'altra volta (la mano), la morte mi avrà finito (*chiuso*) prima che il colpo si sia abbattuto.

53-65
Così potessi vederlo (Amore) spaccare in due (*per mezzo*) il cuore della donna crudele che sbrana il mio! Dopo di ciò per me non sarebbe più cupa (*atra*) la morte, verso la quale mi sto avviando rapidamente a causa della sua bellezza; perché questa bandita assassina (*micidiale*) e ladra (perché ha rubato il mio cuore), mi colpisce tanto nel sole (di giorno), quanto nell'ombra (*nel rezzo*, di notte). Ahimé, perché ella non grida per causa mia, come io grido per lei, nel mio rovente burrone della passione (*borro*)? Che subito griderei: «Io vi soccorro»; e lo farei volentieri, dal momento che (*si come quelli che*) poserei la mano su quei biondi capelli che Amore per distruggermi ondula (*increspa*) e indora (*dora*), e allora le piacerei.

65. e piacere'le allora: e allora le piacerei (il tono è sarcastico).

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille;
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com' orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond' escon le faville
che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace.

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m'ha ferito il core e che m'invola
quello ond'io ho più gola,
e dàlle per lo cor d'una saetta:
ché bell' onor s'acquista in far vendetta.

66-78
Se io avessi preso le sue belle trecce, che sono diventate per me scudiscio e frusta (*ferza*), stringendole prima dell'ora terza del giorno (prima delle nove), con esse passerei il pomeriggio e la sera (il suono delle campane, *squille*, dell'*Angelus*), e non sarei (nei confronti della donna) pietoso e cortese, anzi farei come l'orso quando scherza; e se Amore ora mi frusta (con quelle trecce, *ne*), allora io mi vendicherei con più di mille (sferzate nei confronti di quelle ricevute). Inoltre (*ancor*), la guarderei da vicino e fissamente in quegli occhi dai quali escono le faville che mi infiammano il cuore, che io porto ucciso (da lei), per vendicare lo sfuggire che ora fa; e poi la perdonerei con amore.

68-69. anzi terza... e squille: nel Medioevo la giornata era suddivisa in ore canoniche corrispondenti ai momenti di preghiera nelle comunità religiose: *Notturno* è mezzanotte e *Mattutino* si riferisce alla seconda parte della notte; *Laudi*, all'alba; *Prima*, poco prima dell'aurora, alle 7,30; *Terza*, alle nove; *Sesta*, mezzogiorno; *Nona* tra le due e le tre pomeridiane (per orientarsi basta aggiungere circa sei ore a quelle indicate). Le ultime due ore canoniche della preghiera erano quelle della sera e, precisamente, *Vespro*, al tramonto, verso le 16,30-17.00; *Compieta* (la prima ora dopo il buio, verso le 18.00) era accompagnata dal suono (*squille*) delle campane dell'*Angelus*.

79-83
O canzone, recati direttamente da quella donna che mi ha ferito il cuore e mi sottrae ciò che più desidero (cioè il suo amore), e trafiggile il cuore (*per lo cor*) con una freccia (d'amore), che molto onore si acquista con la vendetta.

L'amante e il dio dell'Amore, XV secolo. Londra, British Library.

Analisi e interpretazione

Parole aspre per un donna crudele
In apertura il poeta fa una dichiarazione riguardo lo stile adatto alla materia che intende affrontare: solo parole aspre e immagini di duro realismo possono esprimere la violenza di una passione non corrisposta per una donna crudele. I nuclei tematici hanno un andamento drammatico, fino al congedo finale.

Nuclei tematici	
Prima strofa	Il poeta dichiara di voler usare un linguaggio aspro e un ritmo martellante per parlare di una donna bella ma crudele, abile nell'evitare i colpi diretti contro di lei ma micidiale nel colpire a sua volta.
Seconda strofa	Il poeta ribadisce l'impossibilità di difendersi e descrive la condizione dell'amante non ricambiato: quella donna è indifferente al suo amore, ma è in cima ai suoi pensieri come il fiore sta sulla sommità del ramo, sicché il dolore consuma lentamente la sua anima come una lima spietata.
Terza strofa	Il poeta descrive gli sforzi per nascondere agli altri il suo amore, come se si vergognasse di esserne preda: il cuore gli trema più che al pensiero della morte e Amore gli divora l'intelletto, assalendolo con la stessa spada con cui uccise Didone.
Quarta strofa	Il poeta riprende l'immagine della lotta con Amore che, immobilizzandolo, lo stende a terra e lo ferisce a morte sotto i colpi della spada.
Quinta strofa	Il poeta prova un sentimento di ribellione, si augura che la donna provi la sua stessa sofferenza e che latri anch'essa d'amore.
Sesta strofa	Il poeta sogna una scena di piacere e vendetta insieme, ribaltando i ruoli: è solo davanti alla donna, la guarda fisso negli occhi e la tratta senza riguardo; ma poi, ottenuto finalmente il suo amore, la perdona con un bacio.

Verso il realismo della *Commedia*
Nella *Vita nuova* l'atmosfera è rarefatta, il poeta è appagato dalla lode e dal saluto della donna-angelo, si sente smarrito dinanzi a Beatrice, ammutolisce e non riesce a reggerne la vista. In queste rime la donna è crudele, il poeta arde di desiderio, guarda fisso in quegli occhi da cui escono fiamme e afferrerebbe come scudiscio le sue trecce bionde per vendicarsi. Dolore e desiderio, tormento e vendetta, odio e amore uniti al linguaggio aspro ribaltano l'immagine femminile e collocano le «petrose» nella fase di passaggio tra la *Vita nuova* e la *Commedia*, in cui Dante sperimenta accanto ai modi estatici e alle rime dolci dello Stilnovo quelli duri e realistici con cui rappresenterà le passioni nella cantica dell'*Inferno*.

Lo stile petroso
I suoni duri delle rime, il lessico realistico, le immagini metaforiche della battaglia d'amore (*lima, scudiscio, ferza, i denti d'Amor* che mangiano anche i pensieri) e il ritmo incalzante costruiscono la materia poetica aspra.

Attività

1. I sentimenti dell'io lirico
Dinanzi alla crudeltà della donna-petra qual è il sentimento dominante dell'io lirico: amore oppure odio? Motiva la tua risposta.

2. L'asprezza
Rintraccia nel testo le parole dal suono duro, anche in rima tra loro (per esempio *petra-impetra*), che confermano il contenuto «aspro».

3. Saggio breve
Verso l'esame
Leggi le istruzioni fornite a p. 356 e svolgi un saggio breve sull'argomento «Dalle *Rime* alla *Commedia*: stile e materia trattata».

La donna-angelo: le allegorie moderne e l'espressionismo di Montale

Una rivisitazione della donna-angelo dello Stilnovismo e di Dante è attuata da uno dei maggiori poeti del Novecento, Eugenio Montale (1896-1981), premio Nobel per la Letteratura nel 1975.

La visione negativa dell'esistenza
Le immagini chiave delle sue raccolte (*Ossi di seppia*, 1925; *Le occasioni*, 1939; *La bufera e altro*, 1956) rinviano a una concezione del mondo sensibile come prigione cui si contrappongono immagini di un'incerta speranza in una possibile via d'uscita (il varco, l'anello che non tiene, il filo da sbrogliare). L'attesa di un miracolo improvviso è legata ad "occasioni" di salvezza costituite principalmente da figure femminili, da un incontro salvifico (*visiting angel*, angelo visitatore) legato a un amore del poeta con donne reali e vissuto come speranza di trovare un varco verso il trascendente. La convinzione di una precarietà universale, l'assenza di regole immutabili che governino l'uomo e la natura generano nel poeta diffidenza verso qualsiasi fede religiosa. Tuttavia altrettanto forte è in lui la certezza che un significato comunque ci sia in un altrove metafisico, magari inattingibile se non per *barbagli* improvvisi e subito scomparsi, che possono però attenuare il male del vivere.

Allegorie salvifiche
In Montale il repertorio medioevale cristiano di temi e immagini – e tra tutte la "donna angelo" – diviene allegoria di valori laici; per esempio della cultura e della civiltà minacciate dalla follia della guerra: in tal modo il poeta vuole superare e trascendere le drammatiche vicende storiche. La Seconda guerra mondiale è sentita dal poeta come "bufera", allegoria della barbarie (il nazi-fascismo) che si abbatte sul mondo storico e sui valori della civiltà occidentale. Clizia, figura allegorica femminile dominante nelle *Occasioni* e nella *Bufera* è così la nuova Beatrice, mediatrice nella tormentata ricerca di una soggettiva speranza da parte di Montale, uomo e poeta, ma non tramite di approdo religioso. Clizia è lo pseudonimo poetico di Irma Brandeis, un'ebrea americana (allieva del critico Charles Singleton e studiosa di Dante), amata da Montale negli anni 1933-1938 e che dovette tornare in America in seguito alle persecuzioni razziali.

La drammaticità della storia
La suggestiva poesia *Il sogno del prigioniero* (1954), testo conclusivo della raccolta *La bufera e altro* (appartiene all'ultima sezione *Conclusioni provvisorie*), è stata scritta negli anni in cui, dopo la caduta del fascismo, la società italiana è in preda alla omologazione di massa e al consumismo e nel mondo c'è la "guerra fredda" tra l'Ovest filoamericano e l'Est filosovietico.

Il banchetto infernale
Il poeta-prigioniero, allegoria di una condizione storica senza via di uscita, avverte percezioni fisiche evocanti immagini grottesche di tortura e di morte (corpi straziati, ossa frantumate). Le metafore gastronomiche (noci schiacciate, girarrosti, olio che frigge dai forni) rappresentano i campi di sterminio, i forni crematori e le persecuzioni di Stalin in Unione Sovietica. Montale deriva le immagini dalla cucina infernale rappresentata da Bonvesin de la Riva, Giacomino da Verona (> A1 T39) e dallo stesso Dante nelle Malebolge, dove i dannati sono uncinati nella pece bollente dai diavoli che, come cuochi, immergono la carne nei pentoloni perché non galleggi («Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli / fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non galli»; *Inferno*, XXI, vv. 55-57).

Il sogno della poesia
Al poeta in preda a presagi di morte è però concessa una speranza di evasione, di libertà interiore, di professione di valori umani: è la visione di Clizia. In sogno, nel buio della prigione si schiude uno spiraglio di salvezza e una visione femminile rasserenatrice compie il miracolo: nella fantasia dell'io lirico la paglia diventa «oro», la debole luce della lanterna «focolare», le ragnatele si trasformano in luminosi arcobaleni (*iride* è il *senhal* di Clizia nella *Bufera*)...: insomma, dal regno della morte nasce la vita.

L'attesa salvifica
Al di là delle allusioni a una precisa realtà storica, la lirica è allegoria della condizione umana considerata in sé: il mondo è irrazionale e violento ma la donna, emblema del valore "divino" della poesia, rivela che la speranza dell'uomo-prigioniero è sempre viva e proietta l'umanità verso un futuro indeterminato («L'attesa è lunga, / il mio sogno di te non è finito»).

L'espressionismo linguistico
Montale nel suo saggio *Dante ieri e oggi* (1965) osserva che il poeta nella *Commedia* ha la straordinaria capacità di tradurre in oggetti fisici anche il metafisico, «di rendere sensibile l'astratto e corporeo l'immateriale». E anche in questa lirica montaliana gli oggetti dominano con la loro consistenza fisica traducendo un sentimento e un pensiero recondito del poeta. Dopo un verso isolato, le cinque strofe sono di diversa lunghezza ma per lo più endecasillabi. I suoni aspri («zigzag, crac di noci schiacciate, sfrigolìo, bruciaticcio...») corrispondono alla violenza – tipica dell'espressionismo novecentesco – di immagini che trovano il loro archetipo nelle note crude e spesso violente della *Commedia*.

Allegoria dell'Amore (particolare), XV secolo. Parigi, Museo del Louvre.

Il sogno del prigioniero

Eugenio Montale
La bufera e altro

in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1965

Albe e notti qui variano per pochi segni.
Il zigzag degli storni sui battifredi
nei giorni di battaglia, mie sole ali,
un filo d'aria polare,
l'occhio del capo guardia dallo spioncino,
crac di noci schiacciate, un oleoso
sfrigolìo dalle cave, girarrosti
veri o supposti – ma la paglia è oro,
la lanterna vinosa è focolare
se dormendo mi credo ai tuoi piedi.

La purga dura da sempre, senza un perché.
Dicono che chi abiura e sottoscrive
può salvarsi da questo sterminio d'oche;
che chi obiurga se stesso, ma tradisce
e vende carne d'altri, afferra il mestolo
anzi che terminare nel *pâté*
destinato agl'Iddii pestilenziali.

Tardo di mente, piagato
dal pungente giaciglio mi sono fuso
col volo della tarma che la mia suola
sfarina sull'impiantito,
coi kimoni cangianti delle luci
sciorinate all'aurora dai torrioni,
ho annusato nel vento il bruciaticcio
dei buccellati dai forni,
mi son guardato attorno, ho suscitato
iridi su orizzonti di ragnateli
e petali sui tralicci delle inferriate,
mi sono alzato, sono ricaduto
nel fondo dove il secolo è il minuto –

e i colpi si ripetono ed i passi,
e ancora ignoro se sarò al festino
farcitore o farcito. L'attesa è lunga,
il mio sogno di te non è finito.

1. qui: nella cella.
1. pochi segni: pochi particolari.
2. Il zigzag... storni: il volo a zig zag degli uccelli (*storni*).
2. battifredi: torri di guardia.
3. sole: uniche.
4. un filo: un soffio.
5. capo guardia: carceriere.
6. crac: rumore.
6-7. oleoso sfrigolìo: rumore di olio che frigge.
7. dalle cave: dai forni.
8. supposti: immaginati.
9. vinosa: che emette una luce rossastra (come il colore del vino).
9. è focolare: è come il focolare.
10. dormendo... piedi: mentre dormo penso di essere ai tuoi piedi (della donna).
11. purga: eliminazione (o persecuzione) di oppositori politici, effettuata da chi è al potere.
11. senza un perché: senza una ragione.
12. abiura e sottoscrive: rinnega le proprie idee e aderisce (all'ideologia dominante).
14-17. obiurga se stesso... pestilenziali: critica se stesso, ma tradisce e vende carne (di altri uomini) impugna il cucchiaione invece che finire nel pasticcio di fegato e carne destinato agli Dei tirannici; cioè mangia invece di essere mangiato, diventa carnefice collaborando con i carnefici (*Iddii pestilenziali* sono divinità del male come i cannibali; *pestilenziali*: letteralmente, della peste).
18. tardo: lento.
19. pungente giaciglio: letto di paglia pungente.
19-21. mi sono fuso... sfarina sull'impiantito: mi sono identificato nel volo della tarma che la suola della scarpa schiaccia sul pavimento.
22-23. coi kimoni ... torrioni: (mi sono identificato) con le luci variopinte che sembrano kimoni giapponesi, diffuse all'aurora dalle torri (i riflessi della luce che gioca con le forme dei torrioni sembrano abiti orientali variopinti).
24. ho annusato: ho odorato.
25. buccellati: ciambelle dolci.
26-28. ho suscitato... inferriate: ho immaginato che sull'orizzonte delle ragnatele ci fossero arcobaleni e che le inferriate (della prigione) fossero cosparse di fiori.
30. nel fondo: sul fondo.
30. dove... minuto: dove un minuto è come se durasse un secolo.
32-33. e ancora... farcito: non so ancora se al banchetto sarò colui che cucina o colui che è cucinato.
34. di te: della donna.

A1
⇨ T 57

Convivio

Il progetto, i destinatari e lo scopo dell'opera

Il *Convivio*, composto tra il 1304 e il 1307, è un trattato (> *Le parole*, p.276) in volgare, lingua giudicata da Dante ormai matura per sostituire il latino negli scritti filosofico-scientifici. Il progetto prevedeva, oltre al Proemio, 14 trattati di commento ad altrettante canzoni d'amore e di contenuto filosofico (come nella *Vita nuova*), ma l'opera rimase interrotta al quarto trattato. Per le numerose fonti cui attinge (tra esse la Bibbia, Aristotele, Cicerone, Boezio, Ovidio, Virgilio), il *Convivio* è una sorta di enciclopedia del sapere umano, che mostra l'ampiezza delle letture e la rigorosa impalcatura logica del ragionamento dantesco.

I trattato: il banchetto del sapere disinteressato

Il primo trattato (13 capitoli) funge da introduzione generale (Proemio) e contiene la lode alla filosofia. Movendo dal principio aristotelico, secondo cui tutti gli esseri umani aspirano per natura alla conoscenza, Dante spiega il titolo e lo scopo dell'opera. *Convivio* (dal latino *convivium*) significa "banchetto" nel quale sono imbanditi le vivande (le poesie) e il pane del sapere (le esposizioni in prosa con il commento allegorico).

L'autore intende offrire un "cibo di sapienza" non agli intellettuali dell'epoca (ecclesiastici e chierici), né ai dotti di professione (notai, giudici, docenti delle università), né ai poeti "fedeli d'amore" cui aveva dedicato la *Vita nuova*, ma a coloro che sono animati da un sincero interesse per lo studio e per la conoscenza, vale a dire a quanti, di animo nobile, sono esclusi dal sapere perché non conoscono il latino. L'elogio del volgare (*Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritade per lo usato sole* [il latino] *che a loro non luce*) non riguarda solo le funzioni specifiche della letteratura didattica, ma è anche ispirato da una nuova visione della società e dei doveri dell'intellettuale: Dante si presenta come un divulgatore di conoscenze, come colui che raccoglie le briciole dalla mensa dei sapienti e le distribuisce a chi, preso da altre rispettabili attività (doveri familiari o civili), non ha potuto acquisire una cultura in campo filosofico.

Il trattato: metodo di interpretazione dei testi

Nel secondo trattato (15 capitoli) l'autore spiega il metodo di cui si è avvalso nell'interpretazione dei testi; metodo che consiste nello stabilire un rapporto tra significato "letterale" e significato "allegorico" di un'opera, tra "morale", che equivale all'ammaestramento che si può ricavare dalla lettura, e "anagogico", inteso come un sovrasenso, che attribuisce un significato spirituale a un fatto reale. Su questa premessa l'autore imposta il commento letterale della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, in cui si avventura anche in digressioni sull'ordine dei cieli (da quello della Luna all'Empireo) e delle gerarchie angeliche e sull'immortalità dell'anima.

La «donna gentile»

Nel testo viene precisato anche che la «donna gentile», protagonista del *Convivio*, è la stessa di cui ha raccontato nella *Vita nuova* (capitoli 35-38) e che gli ha dato conforto dopo la morte

Andrea Bonaiuti, **Le sette arti liberali**, 1365-1367 ca. Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli.

di Beatrice. Nell'opera giovanile la «donna gentile» è definita *desiderio malvagio* o *vana tentazione* e il conflitto tra l'amore per Beatrice e l'amore per questa donna pietosa culmina nel progetto della *Commedia*, in cui celebrare il trionfo di Beatrice.

Nella canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* si chiarisce che la «donna gentile», ancora ammantata di elementi stilnovisti (pietosa, saggia e cortese), è personificazione allegorica della filosofia (*Tu non se' morta, ma se' ismarrita, / anima nostra, che sì ti lamenti» / dice uno spiritel d'amor gentile; / «chè quella bella donna che tu senti, / ha transmutata in tanto la tua vita, / che n'hai paura, sì se' fatta vile! / Mira quant'ell'è pietosa e umile, / saggia e cortese ne la sua grandezza, / e pensa di chiamarla donna, omai!*). Il punto centrale del discorso è, in sintesi, che la filosofia, come la donna gentile, è capace di dare conforto a chi soffre, in quanto maestra di verità (*Chè se tu non t'inganni, tu vedrai / di sì alti miracoli adornezza, / che tu dirai: 'Amor, segnor verace, / ecco l'ancella tua; fa che ti piace'*). Sono gli anni in cui Dante si dedica alla lettura di Cicerone e soprattutto di Boezio, autore dell'opera *De consolatione philosophiae*, da cui Dante si lascia ispirare per il parallelo simbolico donna-filosofia (l'opera del filosofo latino, in cinque libri, costruita come un dialogo tra l'autore e una donna venerabile e saggia, interpretabile come allegoria della filosofia, ebbe notevole diffusione per tutto il Medioevo, nonostante le premesse di stampo neoplatonico).

Luca Signorelli, **Ritratto di Dante**, 1499-1504. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio.

III trattato: filosofia e amore per la verità

Il terzo trattato (15 capitoli), incentrato sul commento della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, è dedicato all'elogio della donna gentile-filosofia come amore per la verità, voluta da Dio (*E puossi dir che 'l suo aspetto giova / a consentir ciò che par maraviglia; / onde la nostra fede è aiutata: / però fu tal da etterno ordinata*), causa prima di tutte le cose, somma sapienza e sommo amore.

Reinterpretazione della «donna gentile» nella *Commedia*

A distanza di qualche anno dalla composizione del *Convivio*, Dante reinterpreta questa esperienza intellettuale e poetica della donna gentile-filosofia, immaginando che Beatrice nel XXX canto del *Purgatorio* lo rimproveri perché si è lasciato attrarre da immagini di bene false e inconsistenti (*Quando di carne a spirto era salita / e bellezza e virtù cresciuta m'era, / fu' io a lui men cara e men gradita; / e volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera*, vv. 127-132). Ciò significa che Dante nella sua opera più matura, pur considerando in sé nobile lo studio della filosofia e indissolubilmente unito alla religione, avverte molto limitante il razionalismo, nella prospettiva dell'ascesa verso Dio e dei valori teologici perseguiti nella *Commedia*.

IV trattato: nobiltà e giustizia

Nel quarto trattato (30 capitoli), che inizia con la canzone *Le dolci rime d'amor ch'i' solìa*, è presa in esame la questione della nobiltà, che Dante vede come conquista individuale e non come privilegio feudale, fondata sul sangue e sulle ricchezze. A partire da questo tema, si apre un'ampia digressione sulla giustizia e sulla monarchia universale, l'unica autorità cui Dio ha affidato il compito di guidare l'umanità verso la pace e la felicità terrena, temi che affronterà più ampiamente nel trattato *De monarchia* e nella stessa *Commedia*.

La prosa argomentativa

Il *Convivio*, come già la *Vita nuova*, appartiene al genere del prosimetro, vale a dire un opera che mescola prosa e poesia (come era anche il *De consolatione philosophiae* di Boezio). Lo stile è quello tipico dei trattati filosofici del tempo, con una struttura argomentativa basata sul sillogismo, derivante da Aristotele e tramandato dalla Scolastica (> A1, p. 37). Il sillogismo è formato da due premesse (una premessa maggiore e una premessa minore) da cui si ricava per via deduttiva una conclusione, passando dal generale al particolare. Il ragionamento dimostrativo è strutturato in una serie di bipartizioni, argomentate ed esemplificate simmetricamente nelle loro ulteriori suddivisioni.

PER LO STUDIO

a. A quale pubblico Dante si rivolge nel *Convivio*?
b. Quale funzione hanno i quattro livelli di interpretazione di un testo scritto?
c. Quale funzione assume nel *Convivio* la «donna gentile» che sostituisce l'amore per Beatrice? C'è una contraddizione rispetto al progetto della *Commedia*?

A1
T 57

Il pane del sapere

Dante Alighieri
Convivio

in *Opere minori*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli, 1988

Nel brano, tratto dal primo trattato del *Convivio*, Dante spiega lo scopo dell'opera, il significato del titolo e indica il pubblico cui intende rivolgersi.

Sì come dice lo Filosofo[1] nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da providenza di propria natura impinta è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti. Veramente da questa nobilissima perfezione molti sono privati per diverse cagioni, che dentro a l'uomo e di fuori da esso lui rimovono da l'abito di scienza[2]. Dentro da l'uomo possono essere due difetti e impedi[men]ti[3]: l'uno da la parte del corpo, l'altro da la parte de l'anima. Da la parte del corpo è quando le parti sono indebitamente disposte, sì che nulla ricevere può, sì come sono sordi e muti e loro simili. Da la parte de l'anima è quando la malizia vince in essa, sì che si fa seguitatrice di viziose delettazioni, ne le quali riceve tanto inganno che per quelle ogni cosa tiene a vile. Di fuori da l'uomo possono essere similemente due cagioni intese, l'una de le quali è induttrice di necessitade, l'altra di pigrizia. La prima è la cura familiare e civile, la quale convenevolmente a sé tiene de li uomini lo maggior numero, sì che in ozio di speculazione esser non possono[4]. L'altra è lo difetto del luogo dove la persona è nata e nutrita, che tal ora sarà da ogni studio non solamente privato, ma da gente studiosa lontano.

Le due di queste cagioni, cioè la prima da la parte [di dentro e la prima da la parte] di fuori, non sono da vituperare, ma da escusare e di perdono degne; le due altre, avvegna che l'una più, sono degne di biasimo e d'abominazione. Manifestamente adunque può vedere chi bene considera, che pochi rimango-

1-19
Così come dice Aristotele (*lo Filosofo*), all'inizio della sua opera intitolata *Metafisica* (*Prima Filosofia*), tutti gli uomini per natura desiderano sapere. La ragione di questo (*di che*) può (*puote*) essere ed è che ogni cosa, spinta (*impinta*) dalla legge provvidente della natura di cui è provvista (*da providenza di propria natura*), tende alla perfezione che le è propria; per cui, dal momento che la scienza è la perfezione somma (*ultima*) della nostra anima, nella quale risiede la nostra completa felicità, tutti per natura siamo soggetti (*subietti*) al desiderio di sapere (*al suo desiderio*).

Tuttavia (*Veramente*) molti non giungono a questa nobilissima perfezione per svariate ragioni, le quali, interne ed esterne all'uomo, lo allontanano (*lui rimovono*) dall'inclinazione (*abito*) alla scienza. Nell'uomo possono esserci due mancanze (*difetti*) e ostacoli: uno da parte del corpo e l'altro da parte dell'anima.

Per quanto riguarda il corpo (l'ostacolo) si ha quando c'è qualche alterazione o difetto nella disposizione degli organi (a svolgere le loro funzioni), così che (il corpo) non può ricevere nulla, come per esempio i sordi, i muti e i loro simili. Per quanto riguarda l'anima (l'ostacolo) si ha quando l'inclinazione al male (*malizia*) predomina in essa, così che essa segue e coltiva (*si fa seguitatrice*) piacevoli inclinazioni al vizio (*viziose delettazioni*), dalle quali è talmente ingannata (*ne le quali riceve tanto inganno*) che per questi piaceri (*per quelle* riferito a *delettazioni*) disprezza (*tiene a vile*) ogni altra cosa.

Esterne all'uomo analogamente (*similemente*) si possono riconoscere due ragioni (che ostacolano la ricerca della scienza), delle quali la prima (*l'una de le quali*) provoca uno stato di necessità (*è induttrice di necessitade*), l'altra dispone alla pigrizia. La prima (ragione) è costituita dagli obblighi (*la cura*) familiari e sociali, che opportunamente (*convenevolemente*) impegnano (*a sé tiene*) la maggior parte degli uomini, impedendo di dedicarsi agli studi (la speculazione filosofica è considerata un *ozio*). L'altra (ragione) è costituita dai limiti del luogo dove la persona è nata e cresciuta, che può non offrire occasioni per dedicarsi allo studio (*da ogni studio non solamente privato*), ma anche essere lontano da persone istruite.

1. Filosofo: Aristotele (384-322 a.C.) è definito il «Filosofo» per antonomasia: sull'autorità delle sue affermazioni si fonda il ragionamento deduttivo tipico della cultura, della filosofia e teologia medioevale. Il pensiero razionalistico di Aristotele fu conosciuto attraverso le traduzioni latine dei suoi commentatori arabi (in particolare Averroè, 1126-1198) e dei suoi interpreti medioevali, soprattutto Tommaso d'Aquino (1225-1274) e la Scolastica.

2. Veramente... di scienza: la disposizione al ragionamento dimostrativo proprio della scienza (*l'abito*) che consente la ricerca della perfezione si acquisisce con una lunga consuetudine.

3. impedi[men]ti: la parentesi indica lacune nel manoscritto originario, integrate in seguito.

4. in ozio di speculazione esser non possono: «ozio» dal latino *otium* significa libertà da quei doveri e da quelle attività familiari e civili (chiamati *negotia*), perciò una condizione di tranquillità che consente di dedicarsi allo studio della filosofia (*speculazione*) e alla scienza.

20-56
I due primi motivi, quello interno e quello esterno (cioè le disposizioni fisiche e gli obblighi familiari e sociali), non si devono biasimare (*vituperare*), ma scusare e sono perdonabili; le altre due (cioè la malizia e la pigrizia), sebbene l'una più dell'altra, meritano

no quelli che a l'abito da tutti desiderato possano pervenire, e innumerabili quasi sono li 'mpediti che di questo cibo sempre vivono affamati. Oh beati quelli pochi che seggiono a quella mensa dove lo pane de li angeli si manduca! e miseri quelli che con le pecore hanno comune cibo! Ma però che ciascuno uomo a ciascuno uomo naturalmente è amico, e ciascuno amico si duole del difetto di colui ch'elli ama, coloro che a così alta mensa sono cibati non sanza misericordia sono inver di quelli che in bestiale pastura veggiono erba e ghiande sen gire mangiando. E acciò che misericordia è madre di beneficio, sempre liberalmente coloro che sanno porgono de la loro buona ricchezza a li veri poveri, e sono quasi fonte vivo, de la cui acqua si refrigera la naturale sete che di sopra è nominata. E io adunque, che non seggio a la beata mensa, ma, fuggito de la pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi. Per che ora volendo loro apparecchiare, intendo fare un generale convivio di ciò ch'i' ho loro mostrato, e di quello pane ch'è mestiere a così fatta vivanda, sanza lo quale da loro non potrebbe esser mangiata. E questo [è quello] convivio, di quello pane degno, con tale vivanda qual io intendo indarno [non] essere ministrata. E però ad esso non s'assetti alcuno male de' suoi organi disposto, però che nè denti nè lingua ha nè palato; nè alcuno settatore di vizii, perché lo stomaco suo è pieno d'omori venenosi contrarii, sì che mai vivanda non terrebbe. Ma vegna qua qualunque è [per cura] familiare o civile ne la umana fame rimaso, e ad una mensa con li altri simili impediti s'assetti; e a li loro piedi si pongano tutti quelli che per pigrizia si sono stati, che non sono degni di più alto sedere: e quelli e questi prendano la mia vivanda col pane, che la far[à] loro e gustare e patire. La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quat-

biasimo e riprovazione.

Chi ben riflette può intendere (*vedere*) dunque con chiarezza (*Manifestamente*) che sono pochi coloro i quali riescono a conseguire la condizione (*l'abito*) da tutti desiderata (cioè la consuetudine al sapere), mentre (*e*) moltissimi per così dire (*quasi*, latinismo) sono coloro che, ostacolati nel conseguimento, vivono sempre affamati di questo cibo (cioè il sapere). Oh, beati quei pochi che siedono (*seggiono*) a quella mensa dove si mangia (*si manduca*) il pane degli angeli (cioè, per metafora, la sapienza formata da filosofia e teologia)! e infelici coloro che si cibano come le pecore.

Ma poiché (*Ma però che*) ogni uomo è per natura disposto all'amicizia nei confronti di ogni altro uomo, e ogni amico si addolora (*si duole*) delle privazioni di colui che egli ama, coloro che si sono cibati a una mensa così eccelsa (di sapienza) provano compassione (*non sanza misericordia sono*) verso (*inver*) coloro che essi vedono (*veggiono*) andarsene nutrendosi di erba e ghiande (cioè di bassi piaceri) in un pascolo per animali.

E dal momento che la misericordia è madre del beneficio, coloro che sanno offrono (*porgono*) sempre con generosità (*liberalmente*) la loro buona ricchezza ai veri poveri (coloro che sono privi di cultura), e sono come una fonte viva, alla cui acqua si soddisfa (*si refrigera*) la sete naturale (di sapere) che è nominata sopra. E io dunque, che non siedo alla mensa della felicità (*la beata mensa*, cioè non faccio parte dei filosofi e dei teologi), ma, fuggito dall'ignoranza della gente comune (*de la pastura del vulgo*), (stando) ai piedi di coloro che siedono (a quella mensa) raccolgo (*ricolgo*) le briciole (della sapienza) che cadono da loro e conosco la vita infelice di quelli che ho lasciato dietro di me (nell'ignoranza); per la dolcezza che provo in quello che raccolgo a poco a poco, mosso da misericordia, senza dimenticare com'ero anch'io prima, ho tenuto da parte (*ho riservata*) qualcosa (le canzoni che ora intende commentare) per gli infelici (che non possono sedersi alla beata mensa dei filosofi), che ho mostrato (*ho dimostrata*) cibo di questo genere, ai loro occhi già da un po' di tempo, e con questo ho accresciuto il loro desiderio (di conoscere la materia delle canzoni).

Per cui ora, volendo preparare la mensa per loro, intendo fare un banchetto con quello che ho già loro mostrato (le canzoni) e con il pane necessario per questa vivanda (i commenti in prosa) senza il quale (*sanza lo quale*) essi non potrebbero mangiarlo.

E questo è quel banchetto servito con quel pane (il commento) e con quella vivanda (le canzoni) che io non voglio dispensare inutilmente (*indarno*). E perciò non si sieda (*non s'assetti*) a questo banchetto (*ad esso*) chi non ha organi adatti per nutrirsi (*alcuno male de' suoi organi disposto*), dal momento che (*però che*) non ha né denti, né lingua, né palato (adatti a questo convito del sapere); né vi si sieda chi è seguace (*alcuno settatore*, latinismo) dei vizi, perché il *suo stomaco* è pieno di umori velenosi (*omori venenosi*) contrari (alla digestione del cibo di questo banchetto) così che esso non tollererebbe il cibo (della sapienza).

Ma venga qua chiunque (*qualunque*) è rimasto con questo desiderio naturale del sapere (*è ne la umana fame rimaso*) impedito da doveri familiari o civili (*per cura familiare o civile*), e a una stessa mensa si sieda con gli altri tenuti lontano dallo studio per gli stessi motivi (*altri simili impediti*), e ai loro piedi si mettano tutti quelli che non l'hanno fatto per pigrizia, che non sono degni di sedere in un posto più alto (cioè direttamente alla mensa); e sia questi sia quelli mangino il mio cibo insieme con il pane, che lo farà loro sia gustare sia digerire (la *vivanda*).

Il cibo di questo banchetto sarà composto di quattordici portate (*maniere*), cioè di quattordici can-

tordici canzoni sì d'amor come di vertù materiate, le quali sanza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritade ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente.

E se ne la presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo sì come ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile esser conviene. Chè altro si conviene e dire e operare ad una etade che ad altra; perché certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade che sono sconci e biasimevoli ad altra, sì come di sotto, nel quarto trattato di questo libro, sarà propria ragione mostrata. E io in quella dinanzi, a l'entrata de la mia gioventute parlai, e in questa dipoi, quella già trapassata. E con ciò sia cosa che la vera intenzione mia fosse altra che quella che di fuori mostrano le canzoni predette, per allegorica esposizione quelle intendo mostrare, appresso la litterale istoria ragionata; sì che l'una ragione e l'altra darà sapore a coloro che a questa cena sono convitati. Li quali priego tutti che se lo convivio non fosse tanto splendido quanto conviene a la sua grida, che non al mio volere ma a la mia facultade imputino ogni difetto; però che la mia voglia di compita e cara liberalitate è qui seguace.

Giovanni da Milano, **Il pentimento della Maddalena** (particolare), 1365 ca. Firenze, Basilica di Santa Croce, Cappella Rinuccini.

zoni che traggono la loro materia (*materiate*) sia dall'amore sia dalla virtù, le quali senza questo pane (*sanza lo presente pane*, cioè il commento alle canzoni) erano un po' oscure a causa di qualche difficoltà (*aveano d'alcuna oscuritade ombra*), così che a molti piaceva (*era in grado*) più la loro bellezza che il loro insegnamento (*bontade*).

Ma questo pane, cioè l'esposizione presente, sarà la luce che renderà chiaro (*farà parvente*) ogni significato particolare (*ogni colore*) del loro contenuto.

57-72

E anche se in quest'opera, che è intitolata *Convivio* e voglio che lo sia (un convivio, un banchetto), si tratteranno temi più maturi (*più virilmente*) che nella *Vita nuova*, non per questo intendo rinnegare il valore di quella (*a quella derogare*) in alcun modo, ma anzi, con questa nuova opera (intendo) favorire una comprensione maggiore di quella, vedendo come giusto (*ragionevolmente esser conviene*) che l'una (la *Vita nuova*) sia fervida e appassionata, e l'altra moderata e matura. Infatti a una determinata età (*ad una etade*) si addice sia parlare sia agire (*e dire e operare*) in un modo diverso (*altro*) rispetto a un'altra, perché certi comportamenti (*costumi*) sono adatti e lodevoli a una determinata età, mentre sono turpi e meritevoli di biasimo in età matura, così come più sotto nel quarto trattato di questo libro sarà dimostrato con un ragionamento opportuno (*sarà propria ragione mostrata*).
E io ho scritto quell'opera (la *Vita nuova*) prima, all'inizio della mia età giovanile, e questa (il *Convivio*) in seguito, quando la giovinezza è già trascorsa (*trapassata*, cioè tra i 25 e i 45 anni).

E poiché (*E con ciò sia cosa che*) la mia intenzione era diversa da ciò (*fosse altra che quella*) che le suddette canzoni mostrano esternamente (cioè nel loro significato letterale), intendo spiegare (*quelle intendo mostrare*) il senso allegorico di quei testi dopo aver spiegato il loro significato letterale (*appresso la litterale istoria ragionata*), così che l'una e l'altra spiegazione (*l'una ragione e l'altra*) daranno gusto a coloro che siedono come commensali a questa cena (cioè alle dottrine esposte).

E prego tutti che, se il banchetto non risultasse splendido quanto promette l'invito a partecipare (*quanto conviene a la sua grida*), attribuiscano le mancanze non alla mia volontà (*volere*), ma alla mia capacità (*facultade*), poiché la mia volontà (*voglia*) in questo caso (*qui*) segue (*è seguace*) fedelmente il bisogno di essere cordiale e generoso.

Analisi e interpretazione

Il sapere e la felicità dell'uomo

Tutti gli uomini tendono per natura alla conoscenza e la loro massima felicità coincide con il raggiungimento del sapere. Tale verità viene dimostrata da Dante mediante un procedimento sillogistico, cioè basato su una premessa maggiore (affermazione generale) e una premessa minore (affermazione più particolare), da cui si deduce una conclusione (che dimostra, appunto, l'affermazione iniziale).

- Premessa maggiore: ogni cosa spinta dalla natura tende alla perfezione che le è propria.
- Premessa minore: la scienza è la somma perfezione della nostra anima.
- Conclusione: tutti per natura sono soggetti al desiderio di sapere.

Questo tipo di ragionamento trova i suoi presupposti nell'autorità incontrovertibile di Aristotele.

La metafora della cultura come cibo

Nella parte centrale del brano, l'autore sviluppa la metafora del banchetto. Lo scopo del trattato è quello di apparecchiare un banchetto di scienza e di verità: l'insegnamento può essere appreso solo da coloro che sono ben disposti e dotati di intelligenza; chi difetta a livello dei propri organi e chi è seguace dei vizi siederebbe inutilmente a questo convito. Dalla metafora del banchetto apparecchiato con cibo per la mente discende una serie di parallelismi (*Le due di queste cagioni... Le due altre...*), con le ragioni interne (*dentro l'uomo... parte del corpo... parte de l'anima...*) ed esterne (*cure familiari e civili... difetto del luogo...*) che ostacolano il conseguimento della scienza e, quindi, la perfezione. Le sottili distinzioni binarie sono tipiche della Scolastica:

- il cibo è diviso in vivanda-canzoni e pane-commento in prosa (il pane si mangia con le vivande, allo stesso modo la vivanda delle quattordici canzoni non potrebbe essere mangiata senza il pane del commento);
- il sapore dei cibi è gustato da chi possiede organi adatti per nutrirsi divisi in denti, lingua, palato;
- il commensale seguace di vizi non apprenderebbe l'insegnamento (ha lo stomaco pieno di umori che non fanno digerire il cibo).

Lo scopo divulgativo

Dante poi precisa che egli non siede alla mensa dove si mangia *il pane de li angeli,* non appartiene cioè alla schiera dei filosofi, ma siede a quella in cui cadono le briciole del sapere. Il suo ruolo è quello di divulgare i contenuti elevati del sapere presso coloro che, essendosi dedicati alla famiglia e alla vita civile, non hanno potuto soddisfare il loro desiderio di sapere (di qui l'uso del volgare). L'antitesi tra il cibo della scienza e il cibo degli animali è sviluppata ancora su un sillogismo.

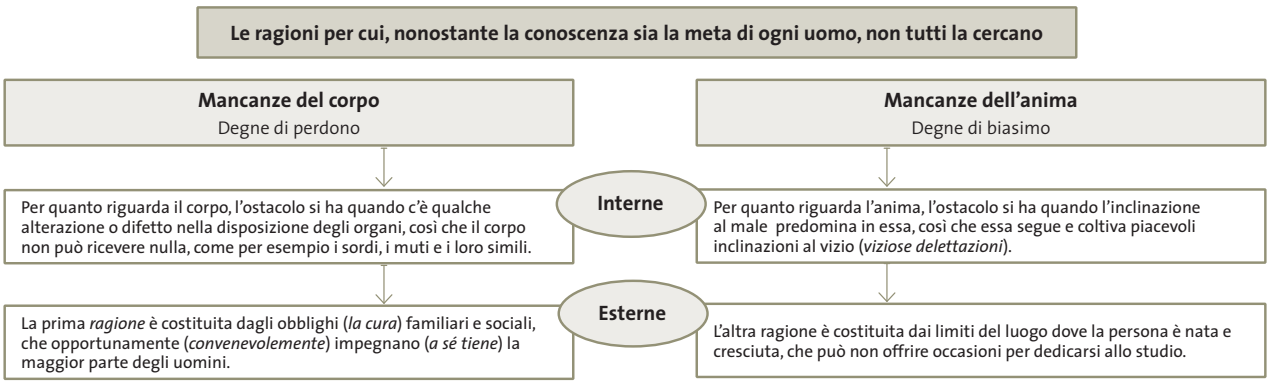
- Premessa maggiore: ogni uomo è per natura disposto all'amicizia nei confronti di ogni altro uomo.
- Premessa minore: ogni amico si preoccupa di ciò che manca agli amici.
- Conclusione: coloro che si sono cibati a una mensa così eccelsa provano compassione verso coloro che essi vedono continuare a nutrirsi di cose materiali e volgari.

Vita nuova* e *Convivio

Nella parte finale Dante, confrontando il *Convivio* con la *Vita nuova*, afferma che tratterà temi più maturi (*E se ne la presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nuova*, rr. 57-58), e anticipa il metodo che seguirà per commentare le sue canzoni.

Lo stile

La sintassi è latineggiante, il lessico filosofico è arricchito da frequenti metafore e similitudini che conferiscono concretezza alle disquisizioni teoriche. L'uso del presente indicativo universalizza il messaggio e rafforza il carattere argomentativo delle affermazioni.


Le ragioni per cui, nonostante la conoscenza sia la meta di ogni uomo, non tutti la cercano
Mancanze del corpo
Degne di perdono
Mancanze dell'anima
Degne di biasimo
Interne
Per quanto riguarda il corpo, l'ostacolo si ha quando c'è qualche alterazione o difetto nella disposizione degli organi, così che il corpo non può ricevere nulla, come per esempio i sordi, i muti e i loro simili.
Per quanto riguarda l'anima, l'ostacolo si ha quando l'inclinazione al male predomina in essa, così che essa segue e coltiva piacevoli inclinazioni al vizio (*viziose delettazioni*).
Esterne
La prima *ragione* è costituita dagli obblighi (*la cura*) familiari e sociali, che opportunamente (*convenevolemente*) impegnano (*a sé tiene*) la maggior parte degli uomini.
L'altra ragione è costituita dai limiti del luogo dove la persona è nata e cresciuta, che può non offrire occasioni per dedicarsi allo studio.

Attività

1. L'argomentazione deduttiva

Qual è la premessa generale e indiscutibile da cui prende le mosse il ragionamento deduttivo di Dante?

2. La metafora del banchetto

La metafora della cultura come cibo della mente si articola in parallelismi e suddivisioni: fornisci qualche esempio.

A1
T 58

I quattro significati dei testi scritti

Dante Alighieri
Convivio

in *Opere minori*, a c. di C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli, 1988

Il passo, tratto dal secondo libro del *Convivio*, è tra i più famosi dell'opera: un discorso teorico sui quattro livelli di significato delle scritture (opere letterarie, testi dottrinali come la *Bibbia*) e, in particolare, sulla distinzione tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi.

Dico che, sì come nel primo capitolo è narrato, questa sposizione conviene essere litterale e allegorica. E a ciò dare a intendere, si vuol sapere che le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico[1]], e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: sì come, quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere[2]; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]ia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre […]. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti[3]; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.

Lo terzo senso si chiama morale[4], e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture, ad utilitade di loro e di loro discenti: sì come appostare si può ne lo Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfigurarsi, che de li dodici Apostoli menò seco li tre[5]; in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia.

1-21
Dico che, come si è detto nel primo trattato, questa esposizione deve essere letterale e allegorica. Occorre sapere che i testi scritti si possono interpretare e si devono spiegare al massimo in quattro sensi. Il primo è il senso letterale, ed è quello che non va oltre la lettera, ma coincide con il significato immediato delle parole, così come per esempio le finzioni create dalla fantasia (*favole*) dei poeti. Il secondo è il senso allegorico ed è quello che si nasconde sotto la copertura di queste favole, è cioè una verità nascosta sotto la piacevolezza della finzione poetica (*sotto bella menzogna*). Per esempio, come quando Ovidio dice che Orfeo con il suono della sua cetra rendeva mansueti gli animali feroci e attirava a sé piante e minerali, voleva significare che un uomo saggio con la dolcezza delle sue parole renderebbe docili e umili gli animi feroci e potrebbe guidare secondo la propria volontà coloro che, non avendo una vita basata sulla ragione, sono quasi come pietre. Per la verità i teologi considerano questo senso allegorico diversamente dai poeti, ma poiché è mia intenzione seguire qui il modo dei poeti, considero il senso allegorico come viene adoperato dai poeti.

Il terzo è il senso morale, che è quello che i lettori devono cercare di scoprire con attenzione nelle scritture, a utilità propria e di coloro che imparano, in questo modo (il senso morale) si può cogliere nel Vangelo, quando si narra che Cristo salì sul monte per trasfigurarsi, e condusse con sé tre dei dodici Apostoli; da ciò (*in che*) si può ricavare l'insegnamento morale che le verità più segrete devono essere conosciute da pochi.

1. Litterale... allegorico: il livello letterale consiste in ciò che le parole letteralmente dicono; il livello allegorico rimanda a un significato "altro" che si nasconde sotto le parole stesse. Il commentatore riporta tra parentesi quadre le integrazioni che colmano le evidenti lacune del manoscritto.

2. sì come... a sé muovere: nelle *Metamorfosi*, il poeta latino Ovidio (I sec.a.C.) narra il mito di Orfeo, mitico cantore di Tracia che, con la dolcezza del suo canto, ammansiva le belve feroci e animava i macigni e le querce con il suono della lira. La felicità di Orfeo e della sua sposa Euridice è turbata dall'insana passione di Aristeo che, sorpresa la fanciulla da sola in un prato fiorito, le dichiara il suo amore. Euridice fugge e non si accorge di un serpente velenoso che, mordendola, la uccide. Straziato dal dolore, Orfeo decide di scendere nell'oltretomba per chiedere la restituzione della donna al dio dei morti Ade e a sua moglie Proserpina. Con la sua lira riesce a commuovere tutti i mostri e le divinità dell'oltretomba, ottenendo la restituzione di Euridice a patto che egli non si volti indietro a guardare la sposa finché non siano usciti dagli Inferi. Ma, quando Orfeo raggiunge la luce del sole, non resiste alla tentazione e si volta per vedere se Euridice lo sta seguendo: allora la donna gli viene sottratta ed è trascinata per sempre nel buio dell'Ade.

3. li teologi... altrimenti che li poeti: i poeti celano il significato allegorico sotto la finzione, la favola; i teologi nell'interpretazione della Bibbia considerano i fatti della storia sacra non favole ma avvenimenti realmente accaduti che anticipano gli eventi futuri della vita di Cristo e della dottrina cristiana. Il riferimento è a Tommaso d'Aquino il quale, nella *Summa theologiae*, applicando il senso allegorico alle Sacre Scritture afferma che «ciò che è della Legge antica significa ciò che è della Legge nuova».

4. morale: il livello morale indica la finalità dei livelli precedenti (letterale e allegorico), cioè consiste nelle norme di comportamento morale che il testo ispira con il suo messaggio.

5. transfigurarsi... li tre: si narra che Cristo salì sul monte Tabor per trasfigurarsi portando con sé solo tre dei dodici Apostoli, Pietro, Giacomo e Giovanni, simboli delle tre virtù teologali.

Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'etternal gloria: sì come vedere si può in quello canto del Profeta[6] che dice che, ne l'uscita del popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera. Che avvegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. E in dimostrar questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed inrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico.

22-32
Il quarto senso si chiama anagogico, è cioè un sovrasenso (un'aggiunta di senso, che porta a una conoscenza superiore), e si ha quando si interpreta il significato spirituale di un testo, il quale sebbene (*ancora*) narri un fatto vero anche (*eziandio*) in senso letterale, per ciò che viene narrato (*per le cose significate*), il suo senso profondo rimanda alla gloria eterna delle cose divine (*superne*). Come, per esempio, in quel canto del profeta, il quale dice che, con la fuga del popolo di Israele dall'Egitto, la Giudea è diventata santa e libera. Perché, sebbene sia evidente che in senso letterale ciò è vero (cioè che il salmo si riferisce a un fatto vero), in senso spirituale significa che, quando l'anima si libera dalla schiavitù del peccato, diventa santa e libera, assolutamente padrona di se stessa. Nell'interpretare un testo deve essere spiegato per primo il significato letterale (*lo litterale dee andare innanzi*), perché in esso sono racchiusi gli altri tre e senza il significato letterale sarebbe impossibile e irrazionale cercare di capire gli altri.

6. canto del Profeta: è il primo verso del Salmo 113 di David. *In exitu Israel de Aegypto* celebra l'esodo degli Ebrei dall'Egitto verso la Terra promessa da Dio al patriarca Abramo: «Quando Israele uscì dall'Egitto e la casa di Giacobbe da un popolo barbaro, la nazione giudaica divenne cosa a lui sacra, e Israele il suo dominio». Giacobbe, discendente di Abramo, era detto anche Israele, e da lui derivò il nome a tutto il popolo degli Ebrei che, nel 1250 a.C., al tempo del faraone Ramses II, fuggirono dall'Egitto sotto la guida di Mosé e si stanziarono nella regione costiera del Mediterraneo fra il Sinai, il Mar Rosso e la Fenicia.

Analisi e interpretazione

Allegoria dei poeti e allegoria dei teologi

In base a un criterio proprio dell'esegesi medioevale, la Bibbia è fonte di verità religiose e modello di interpretazione della cultura in generale. Questo sistema di lettura, applicato anche ai testi poetici e filosofici, aveva portato all'interpretazione del messaggio pagano in chiave cristiana.

Nell'analisi dei quattro sensi delle scritture – letterale, allegorico, morale, anagogico – Dante distingue l'allegoria dei poeti dall'allegoria dei teologi attraverso il confronto tra la narrazione mitologica di Orfeo e l'esempio biblico del Salmo 113.

L'allegoria dei poeti è *bella* nell'aspetto esteriore, ma resta una *menzogna*, perché il significato letterale è privo di qualsiasi verità e non esprime una realtà oggettiva (Orfeo in sé è favola). L'allegoria dei teologi, invece, è veritiera. I teologi considerano storicamente attendibile anche la lettera delle Sacre Scritture: le parole del versetto biblico hanno un significato reale, in quanto parlano di un evento storico realmente accaduto; la verità nascosta è profondamente religiosa e morale (la Redenzione dell'umanità attraverso il sacrificio di Cristo).

Dal *Convivio* alla *Commedia*

Il Salmo biblico è citato anche nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala (> A1 T61) dove Dante, diversamente da quanto dice qui, suggerisce di interpretare la *Commedia* in base all'allegoria dei teologi. Ciò fa intendere che il suo viaggio ultraterreno, culminante nella contemplazione di Dio, non è una menzogna letteraria e che la sua opera è poema sacro, profezia ispirata da Dio perché lui, Dante, si faccia annunciatore della nuova redenzione in un mondo reso cieco dalla cupidigia: «Non artificio letterario, ma vera visione profetica ritenne Dante quella concessa a lui da Dio, per una grazia singolare, allo scopo preciso che egli, conosciuta la verità sulla cagione che il mondo aveva fatto reo, la denunziasse agli uomini, manifestando ad essi tutto quello che aveva veduto e udito. Altra volta aveva creduto di poter correggere gli errori diffusi nel mondo per mezzo di ragionamenti filosofici; e con questa fiducia s'era accinto a scrivere il *Convivio* e la *Monarchia*, che avrebbero procacciato fama a lui e giovamento agli altri.» (Nardi, 1942).

Nel canto II del *Purgatorio*, il salmo 113 viene cantato dalle anime trasportate al Purgatorio: il canto corale allude alla loro liberazione dalla schiavitù del peccato e suona come ringraziamento a Dio per essere giunte alla soglia della loro libertà.

Lo stile

Il periodare, modellato sulla prosa latina, è costruito con equilibrio in modo da esprimere la progressione logica del pensiero.

Attività

1. L'importanza del significato letterale
Per quale motivo il significato letterale di un testo scritto deve essere spiegato prima degli altri?

2. Il significato letterale e morale del Salmo
Qual è il significato letterale e il significato morale del Salmo 113 di David?

3. L'allegoria dei poeti e dei teologi
In che cosa consiste, secondo Dante, la diversità tra l'allegoria dei poeti e l'allegoria dei teologi? Fornisci qualche esempio.

De vulgari eloquentia

Il progetto, i destinatari e i temi dell'opera

Nel progetto di Dante il trattato *De vulgari eloquentia* ("L'eloquenza in lingua volgare", 1303 o 1304-1305) doveva essere in quattro libri, ma è rimasto incompiuto al capitolo XIV del secondo libro. Iniziato tra il 1303 e il 1304, contemporaneamente al *Convivio*, come questo rimase interrotto a causa della composizione della *Commedia*; al contrario del *Convivio* è, però, scritto in latino perché ha come destinatari dotti e letterati delle *scholae*. Le fonti dantesche vanno da Cicerone a Brunetto Latini, a Guido Faba, ma lo scopo dell'opera è molto diverso da quello della trattatistica retorica medioevale, che enunciava le regole per scrivere bene (> A1, p. 196). Il *De vulgari* contiene una teoria linguistica; ricostruisce l'origine delle lingue, quindi cerca una definizione della natura del volgare e di quella del latino, per concludere che il volgare è la lingua naturale e spontanea, soggetta a mutazione nello spazio e nel tempo, mentre il latino è una lingua artificiale, costruita per ovviare alla difficoltà di comprensione tra le varie lingue naturali; infine, ricerca in un «volgare illustre» il nuovo mezzo di comunicazione letteraria.

Primo libro

Nel primo libro (composto di 19 capitoli) Dante stabilisce una distinzione tra il volgare, ossia la «lingua naturale» usata quotidianamente, che si apprende dalla voce della madre, e la lingua artificiale, come il latino (la «grammatica»), che si apprende con lo studio. Il volgare è più nobile rispetto al latino anche perché è anteriore a esso; l'esigenza di una lingua non modificabile nello spazio e nel tempo avrebbe dato poi origine al latino, una grammatica codificata, con le sue regole fissate dai dotti e adoperata nelle opere di letteratura, scienza e diritto.

Origine della varietà delle lingue parlate
Dante ripercorre poi la storia del linguaggio e, per sostenere la propria tesi, parte da una libera interpretazione della Bibbia. Adamo fu il primo a parlare e all'origine c'era una sola lingua, naturale o volgare, quella ebraica, unica per tutto il genere umano; ma poi Dio punì gli uomini e mescolò le lingue, quando per superbia essi innalzarono la Torre di Babele. La lingua di Adamo fu ereditata solo dagli Ebrei perché poi la usasse Gesù Cristo.

Lingua d'*oc*, d'*oïl*, del *sì*
I popoli che si distribuirono nelle diverse zone geografiche dell'Europa diedero origine ai tre linguaggi fondamentali: il greco a oriente; il germanico nel nord; il romanzo nel meridione. Quest'ultimo ha dato origine a sua volta alle lingue d'*oc* (provenzale), d'*oïl* (francese) e del *sì* (volgare d'Italia), cui corrispondono grandi letterature (la lingua d'*oc* utilizzata dai primi poeti; quella d'*oïl* usata nella prosa narrativa; quella del *sì* maggiormente fedele al latino rispetto agli altri due volgari). Dante coglie le affinità tra queste tre lingue, ma non comprende che esse derivano dal latino (perciò saranno dette neolatine), in quanto ritiene erroneamente che il latino sia una lingua creata dai dotti per il bisogno di comunicare con un linguaggio comprensibile per tutti.

Lingua volgare meritevole di dignità letteraria
Segue, nella parte centrale e finale del primo libro, la ricerca del *volgare illustre*, cioè di una lingua, comune a tutta l'Italia, da usare per le scritture e le composizioni poetiche più alte ed elaborate. A questo scopo Dante passa in rassegna le varietà principali del volgare italico e individua quattordici dialetti, sette a sinistra degli Appennini e sette a destra, ma finisce per escluderli tutti, anche quelli già dotati di una tradizione letteraria (il volgare si affermò come lingua poetica alla corte siciliana di Federico II, a Bologna con Guido Guinizzelli, in Toscana con Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia, Dante stesso).

Il volgare illustre, cardinale, aulico, curiale
In definitiva, il linguaggio letterario che Dante cerca è un volgare ideale, che risponda ai criteri di eleganza, finezza e armonia, che sia comune a tutta l'Italia ma non si identifichi con un singolo volgare. Esso deve essere «illustre», per la gloria che conferisce a chi lo usa bene, illuminandone le opere; «cardinale» perché intorno ad esso ruotino i vari volgari municipali; «aulico» perché degno di essere parlato in una reggia, se in Italia ci fosse una Corte imperiale (*aula* = reggia); «curiale» perché soppesato nel più eccelso "senato" (*curia* = sede del Senato > A1 T59) italiano, quello degli intellettuali.

Secondo libro

Nel secondo libro (composto di 14 capitoli) Dante, rifacendosi alla teoria classica degli stili, che sosteneva la necessità di adeguare lo stile di un testo al contenuto, analizza l'uso del volgare illustre nella poesia e afferma che esso è adatto ad esprimere soltanto temi elevati, come la rettitudine morale, il valore delle armi e l'amore, cantati da quei grandi poeti provenzali (Bertran de Born, Arnaut Daniel), modello di riferimento per la letteratura italiana.

LE PAROLE

Trattato
Il trattato è un genere letterario in prosa. È un'opera di argomento scientifico, storico, filosofico, politico o letterario che ha lo scopo di esporre con sistematicità una teoria, una disciplina o di presentare un problema nella varietà dei suoi aspetti.

Oïl* e *oc
Sono gli avverbi affermativi delle due lingue, corrispondenti alla locuzione italiana *sì*. Le varie lingue nazionali o "volgari" dell'Europa meridionale, sono chiamate "romanze" (così era chiamata ogni lingua – provenzale, francese, spagnola, italiana – derivata dal latino). Le lingue romanze sono la continuazione non del latino letterario, ma della «romana lingua» parlata dagli abitanti cristiani del tramontato Impero romano. L'etimo di «romanzo» risale all'avverbio latino *romanice*: se «latine loqui», "parlare in latino" si riferisce alla lingua parlata dai «litterati», dalle persone colte capaci di esprimersi in un latino grammaticalmente corretto, «romanice loqui» invece caratterizza il modo di parlare della gente che si esprime in un latino lessicalmente degradato e grammaticalmente scorretto.

Gli stili della poesia e la "nobiltà" della canzone

Dopo aver osservato che tre sono i tipi di stile – tragico (alto) elegiaco (mediano) e comico (basso) – Dante prende in considerazione la canzone in versi endecasillabi, talora alternati a settenari, per affermare che è la forma metrica per eccellenza e che ad essa si addice lo stile elevato e il lessico sublime. Alla ballata e al sonetto, invece, si addicono lo stile medio o comico (> A1, p. 41).

A questo punto, prima di affrontare le altre forme letterarie, il trattato s'interrompe (il terzo libro avrebbe dovuto trattare l'uso del volgare illustre nella prosa, il quarto lo stile comico).

L'importanza dell'opera tra storia della lingua e storia letteraria

Pur con tutti i limiti dovuti alla mentalità dell'epoca, come la convinzione errata che la nascita delle lingue neolatine fosse da ricondurre alla confusione delle lingue seguita alla costruzione della Torre di Babele, l'opera presenta elementi nuovi e originali:

- la concezione del variare delle lingue nel tempo e nello spazio in rapporto con la trasformazione delle società umane;
- la classificazione dei vari dialetti italiani unita alla consapevolezza della necessità di una lingua comune, che non avesse carattere municipale o regionale ma nazionale;
- la convinzione che tale lingua comune, degna di sostituire il latino nel ruolo di lingua «illustre» e «cardinale», debba scaturire dalle opere degli scrittori per realizzare una identità culturale.

Così facendo, Dante apriva la secolare questione della lingua e con la creazione di un linguaggio letterario unitario gettava le basi per la futura unificazione politica degli italiani: nell'Italia priva di un centro di potere politico l'unità linguistica in ambito poetico era la necessaria premessa di tale processo.

Superamento della teoria degli stili nella *Commedia*

L'opera testimonia anche la concezione estetica di Dante, la sua poetica e il criterio da lui seguito nella composizione delle sue opere. Egli adopera il volgare illustre nelle rime d'amore della *Vita nuova*, nelle canzoni dottrinali del *Convivio* e in quelle morali degli ultimi anni dell'esilio. Per quanto riguarda la *Commedia* il discorso si fa più complesso. Dante chiamò il suo poema *Comedìa* in riferimento sia alla materia (orrida e spaventosa all'inizio nell'*Inferno*, e lieta alla fine nel *Paradiso*) sia alla lingua, che è il volgare, sia al suo stile, umile e dimesso. Si ricorda che la cultura medioevale aveva fatto sue le teorie retoriche del mondo greco-latino, che distingueva la commedia, genere minore, dalla tragedia, genere sublime per eccellenza. In realtà la *Commedia* non rientra nel genere cui il titolo allude. Già i commentatori del Trecento avevano trovato impossibile ricondurla a un genere, poiché in essa coesistevano la tragedia, la commedia, la satira; perché i personaggi, compresi i peccatori gettati nell'Inferno, erano per lo più illustri (papi, re, filosofi, poeti, ecc.), mentre la commedia come genere trae ispirazione soprattutto dal mondo popolare; perché lo stile non era solo umile e dimesso ma anche sublime.

L'interruzione del *De vulgari* è pertanto da mettere in relazione proprio con il nascente progetto della *Commedia* e con la radicale, sconvolgente novità del plurilinguismo, non contemplato nella teoria degli stili enunciata in questo trattato.

PER LO STUDIO

a. Per quale motivo Dante scrive in latino un trattato che intende valorizzare il volgare?
b. Quali sono gli argomenti centrali del *De vulgari eloquentia*?
c. Per quale motivo la *Commedia* va oltre le teorie linguistiche enunciate nel *De vulgari*?

Giotto, **Compianto delle Clarisse** (particolare), 1292-1296. Assisi, Basilica di San Francesco.

A1
T 59

Il volgare ideale

Dante Alighieri
De vulgari eloquentia

in *Opere di Dante*, a cura di A. Marigo, Le Monnier, Firenze, 1954

Nel primo libro del *De vulgari eloquentia* Dante passa in rassegna i diversi dialetti della penisola italiana, alla ricerca del *volgare illustre*, che possa essere adatto allo stile sublime. Dopo averli esclusi tutti, perché gravati da caratteristiche regionali, definisce nel passo che presentiamo i caratteri del linguaggio letterario.

L'incipit del testo latino è: *Quare autem hoc quod repertum est, illustre, cardinale, aulicum et curiale adicientes vocemus, nunc disponendum est: per quod clarius ipsum quod ipsum est faciamus patere*.

Per quali ragioni poi quello che s'è ritrovato io chiami cogli attributi di *illustre, cardinale, aulico e curiale*, si conviene ora esporre ordinatamente, per farlo con ciò più chiaramente manifesto per quello che esso è. Mettiamo adunque bene in chiaro prima di tutto che cosa intendiamo coll'attributo di *illustre*, e perché diciamo illustre. Con questa parola *illustre* intendo appunto qualche cosa che illumini e che, illuminata, molto rifulga: ed in tal maniera si chiamano illustri gli uomini, o perché, illuminati dal potere, illuminano gli altri e colla giustizia e colla carità, o perché, altamente addottrinati, alta dottrina impartiscono: come Seneca e Numa Pompilio[1]. Ed il volgare di cui parlo è sublimato da magistero e da potere, e sublima i suoi con onore e con gloria.

E veramente appare sublimato da magistero, poiché dai tanti rozzi vocaboli, dalle tante intricate costruzioni, dalle tante difettose pronunce, dai tanti villani accenti degli Italiani lo vediamo tratto fuori così nobile, così chiaro, così perfetto, di così urbana finezza, quale lo mostrano nelle canzoni loro Cino pistoiese e l'amico suo.

Che sia esaltato da potenza è evidente. E qual maggior potenza di questo, ch'esso è capace di trasmutare i cuori umani, sì da far che non voglia chi vuole, e chi non vuole voglia, com' esso e ha fatto e continua a fare?

Che poi sublimi coll'onore è manifesto. Forse che i domestici suoi non superano in rinomanza qualsivoglia re, marchese, conte e magnate? Non fa d'uopo davvero dimostrarlo. Quanto poi faccia gloriosi i suoi famigliari lo so io stesso, che, per la dolcezza d'una tal gloria, l'esilio mio non curo.

E però giustamente dobbiamo proclamarlo *illustre*.

1-24
Ora conviene che io esponga con ordine le ragioni per cui chiamo (con gli attributi di) *illustre, cardinale, aulico e curiale* questo volgare che ho individuato, in modo da farne risaltare più chiaramente la sua identità. Anzitutto vogliamo chiarire che cosa intendiamo con l'attributo di illustre e perché definiamo quel volgare come illustre. Con la parola illustre intendo appunto qualcosa che illumini e che, investita dalla luce, molto risplenda: ed è così che chiamiamo illustri gli uomini, o perché, illuminati dalla potenza, illuminano gli altri con il loro sentimento di giustizia e di carità, come Numa Pompilio, o perché, altamente dotti, insegnano agli altri in modo eccelso, come Seneca. E il volgare di cui parlo è reso eccelso dalle capacità artistiche ed espressive e conferisce onore e gloria a coloro che ne fanno uso (*i suoi*).
E davvero esso è reso sublime dalle capacità espressive, perché fra tanti vocaboli rozzi, costruzioni complicate, pronunzie difettose e accenti rustici degli italiani, lo vediamo poi emergere così nobile, così limpido, così perfetto e urbano, quale appunto lo mostrano nelle loro canzoni Cino da Pistoia e Dante stesso (*l'amico suo*). Che sia reso sublime dal potere della competenza è evidente. E quale maggiore segno di potere, se non la sua capacità di trasformare i cuori umani, che è tale da indurre gli uomini a cambiare parere come ha fatto e continua a fare? Che poi renda eccelsi con l'onore è evidente. Forse che i poeti che lo coltivano non superano in fama qualunque re, marchese, conte e magnate? Non c'è alcun bisogno (*Non fa d'uopo*) di dimostrarlo. E quanto conferisca gloria ai suoi cultori lo so bene anch'io, che per la dolcezza di una tale gloria sopporto l'esilio.
E per tutto ciò a buon diritto possiamo proclamarlo illustre.

1. Seneca e Numa Pompilio: Seneca, retore e filosofo latino (I a.C. - 65 d.C.), celebrato per la sua dottrina e moralità. Numa Pompilio è il secondo mitico re di Roma, esaltato dalla tradizione latina per il carattere religioso delle sue riforme.

Né senza ragione onoro questo volgare illustre col secondo attributo, sì da chiamarlo cioè *cardinale*. Come infatti la porta tutta segue il cardine, di modo che dove il cardine si gira, anch'essa si volge, sia che pieghi verso l'interno sia verso l'esterno, così anche la greggia tutta dei volgari municipali si volge e rivolge, si muove e sta, alla maniera di questo, che appare appunto essere il vero capofamiglia. Forse che non estirpa ogni giorno i cespugli spinosi dall'italica selva? Ed ogni giorno non innesta marze o trapianta pianticelle? E di che altro sono tutti occupati i cultori di quella, se non a rimuovere e a porre, come s'è detto? E però ben merita di fregiarsi di sì alto vocabolo.

Che se poi lo chiamo *aulico* questa è la ragione, che se noi Italiani avessimo la Reggia, esso apparterrebbe al Palazzo. Poiché se la Reggia è casa comune di tutto il regno, e di tutte le parti del regno augusta reggitrice, tutto ciò che sia tale da essere a tutti comune e non proprio di alcuno si conviene che in essa abbia consuetudine ed abiti; né alcun'altra dimora è degna di cotanto abitatore: tale veramente appare quel volgare di cui parlo. E questa è la ragione per cui quelli che hanno consuetudine in tutte le reggie parlano sempre nel volgare illustre; e questa è pure la ragione per cui l'illustre nostro va peregrinando come forestiero e trova ospitalità in umili asili, poiché manchiamo di reggia.

Deve anche essere meritamente chiamato *curiale*[3], null'altro essendo curialità se non una norma ponderata di quelle cose che si debbon fare; e perché la stadera per una tale ponderazione suole trovarsi solo nelle curie più eccelse, ne viene che si possa chiamare curiale qualunque cosa nei nostri atti sia stata ben ponderata. E però cotesto volgare, essendo stato ponderato nella più eccelsa curia degli Italiani, è degno d'esser chiamato curiale.

25-48

E non è senza ragione che onoro questo volgare illustre con il suo secondo attributo, cioè che lo chiamo cardinale. Come infatti una porta segue il cardine, di modo che gira nella direzione in cui esso gira, sia verso l'interno sia verso l'esterno, così l'intero gregge dei volgari municipali si volge e rivolge, si muove e si ferma seguendo questo (volgare), che si mostra un vero e proprio capofamiglia. Non strappa egli ogni giorno gli arbusti spinosi (i termini più rozzi dei volgari municipali) della selva italica (di tutti i dialetti italiani)? E ogni giorno non innesta tralci e trapianta giovani germogli (termini più raffinati)? E a che altro sono dediti i suoi giardinieri (gli scrittori che utilizzano il volgare illustre), se non a togliere e a inserire, come s'è detto? E perciò merita pienamente di fregiarsi di un epiteto tanto nobile.

E se poi lo chiamo regale (*aulico*), il motivo è che se noi Italiani avessimo una corte imperiale, il volgare illustre avrebbe come sua sede naturale il Palazzo. Poiché se la Reggia è casa comune di tutto il regno e gloriosa (*augusta*) governatrice di tutte le parti di esso, conviene che la frequenti e vi abiti tutto ciò che è comune a tutti e non personale possesso di nessuno, e non vi è altra dimora degna di un così nobile inquilino com'è appunto il volgare (letterario) del quale parliamo. Questo spiega perché tutti quelli che frequentano le regge (le sedi imperiali di Germania e Francia) parlano il volgare illustre e anche perché il nostro volgare illustre va peregrinando come un forestiero e trova ospitalità in umili asili (le corti signorili presso cui Dante è esule) poiché noi siamo privi di un'unica reggia imperiale.

Quel volgare deve anche essere a buon diritto chiamato *curiale*, poiché la curialità non è altro che una norma ben ponderata delle azioni da compiere e perché la bilancia (*stadera*) per una tale ponderazione (del proprio comportamento) si trova solo nelle curie più eccelse, di conseguenza viene chiamata curiale qualunque cosa nelle nostre azioni sia stata ponderata con esattezza. Perciò questo volgare, essendo stato soppesato nella più eccelsa curia degli italiani è degno di essere chiamato curiale (in Italia, anche se priva di un principe, c'è una curia ideale costituita dagli intellettuali che, pur dispersi in varie città, sono tuttavia uniti dalla luce della ragione e contribuiscono alla unificazione linguistica).

3. curiale: con il termine curia (o "corte") Dante intende l'insieme degli organi legislativi, giudiziari e amministrativi, formati da nobili ed alti ecclesiastici, che facevano capo alla reggia degli imperi medioevali.

L'utopia del volgare modello

Dante individua quattro aggettivi distintivi o qualità che il volgare letterario deve possedere. Deve essere *illustre*, cioè garantire agli artisti che lo usano l'onore e la gloria; *cardinale*, cioè essere un perno o un modello per tutti i dialetti municipali; *aulico* e *curiale*, cioè degno di una corte e di una curia (che l'Italia ancora non ha). L'analisi linguistica di Dante si conclude con il teorizzare un modello ideale a cui tendere (ciò che dovrebbe essere il volgare più che ciò che è) e, in definitiva, un modello utopistico, rispetto alla realtà politica e culturale dell'Italia del Trecento.

Analisi linguistica e implicazioni politiche

In particolare le due qualità di *aulico* e di *curiale* collegano il discorso linguistico-letterario con quello politico: l'assenza di una monarchia nazionale e di una corte non solo ha impedito una vita pacifica e ordinata, ma ha ritardato la formazione di una lingua comune e la collaborazione tra i vari centri culturali della penisola, provocando un ritardo nello sviluppo stesso della letteratura italiana rispetto ad altre letterature europee.

L'aver individuato questa arretratezza, e insieme, la necessità di una lingua comune per un'Italia unita e pacificata anche politicamente, fa di Dante un precursore di quegli ideali che troveranno una compiuta realizzazione solo nella seconda metà dell'Ottocento, con il Risorgimento. Dante, inoltre, affida agli scrittori il compito di creare il volgare illustre, di interpretare il livello più elevato della civiltà italica: Cino da Pistoia e lui stesso sono i giardinieri che potano, fanno innesti, piantano germogli, vale a dire intervengono sulla lingua per renderla illustre strumento di comunicazione poetica e culturale. Per tale intuizione, egli è anche l'iniziatore di una questione intorno alla lingua che accompagnerà le vicende della letteratura italiana per tutti i secoli successivi.

Infine Dante si riferisce con orgoglio alle proprie vicende personali, di esule. Alla debolezza del potere politico subentra il valore della poesia, che conferisce la gloria e spinge all'azione; così il poeta trova la forza di sopportare l'esilio nella dolcezza della gloria letteraria (*Non fa d'uopo davvero dimostrarlo. Quanto poi faccia gloriosi i suoi famigliari lo so io stesso, che, per la dolcezza d'una tal gloria, l'esilio mio non curo*, rr. 21-23).

Le metafore

Il testo presenta numerose metafore tratte dal linguaggio agricolo che hanno a loro volta un origine biblica (i *cespugli spinosi*, gli agricoltori dell'*italica selva*, *marze* e *pianticelle*).

Attività

1. Il volgare "modello"

Spiega il significato dell'aggettivo *cardinale* usato da Dante per definire una delle caratteristiche del volgare letterario. Con quali altri aggettivi egli definisce questa "lingua modello"?

2. L'affinamento letterario della lingua

Riferendosi allo stilnovista Cino da Pistoia e a se stesso Dante mette in risalto che nelle loro liriche hanno creato un volgare nobile, chiaro, perfetto e di urbana finezza. Cosa intende dire con questa affermazione?

3. Il ruolo degli intellettuali

Rintraccia nel testo le espressioni che alludono all'esperienza di Dante esule e alla mancanza in Italia di una corte imperiale, come sede naturale del volgare illustre. Poi spiega quale ruolo assumono gli intellettuali e qual è la funzione della letteratura nell'ambito del tema politico.

4. Saggio breve

Verso l'esame

Per approfondire l'argomento «La questione della lingua», leggi il *dossier* a p. 354 e svolgi un saggio breve sulla base delle indicazioni proposte.

5. Analisi del testo

Verso l'esame

Se vuoi approfondire le tue conoscenze sul poeta stilnovista Cino da Pistoia, analizza il sonetto *Vedete, donne, bella creatura* a p. 361.

De monarchia

La struttura e i temi dell'opera

Il trattato *De monarchia*, di argomento filosofico-politico, fu composto tra il 1310 e il 1313, quando Dante, in occasione della discesa in Italia dell'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo, sperò nella sconfitta dei Neri, nel miglioramento della situazione nella penisola e nel proprio rientro a Firenze. L'opera, in tre libri, è scritta in latino, perché destinata a un pubblico di intellettuali, italiani e non, che vagheggiavano una monarchia universale. L'autore riprende e sviluppa in essa, con un serrato impianto argomentativo, alcuni temi già trattati nel quarto libro del *Convivio*; in particolare vi sostiene che la contesa tra Impero e Papato per la supremazia temporale ha privato il mondo occidentale delle sue due guide, entrambe essenziali: la prima per il raggiungimento del benessere terreno; la seconda per il perseguimento della salvezza eterna. La tesi dantesca è saldamente ancorata alle Sacre Scritture, al pensiero classico (Virgilio, Aristotele) e medioevale (la Scolastica di Tommaso d'Aquino, > A1, p. 37).

Politica e morale dalla *Monarchia* alla *Commedia*

Nella Bolla *Unam sanctam* Bonifacio VIII aveva affermato che il papa è il sole e l'imperatore la luna, la quale riceve la luce riflessa dal sole. La tesi politica della *Monarchia* è invece che papa e imperatore sono due soli, i quali ricevono entrambi il potere da Dio, fonte di ogni autorità terrena: all'uno spetta amministrare la legge e garantire la felicità terrena, all'altro guidare l'umanità sulla strada della beatitudine celeste (> A1 T60).

Con la teoria dei «due soli», poi ripresa nella *Commedia* («Soleva Roma, che 'l buon mondo feo [fece], / due soli aver, che l'una e l'altra strada / facean vedere, e del mondo e di Deo»; *Purgatorio,* XVI, vv. 106-108), Dante negava la tesi teocratica (appoggiata dai curialisti e dai guelfi Neri) della supremazia del papa sull'imperatore, ma prendeva anche le distanze dai ghibellini, fautori della supremazia dell'Impero, e dai cosiddetti "legisti", sostenitori dell'autonomia politica e religiosa dei sovrani nazionali. Pur considerando l'autorità politica indipendente da quella religiosa, non si può sostenere tuttavia che Dante esprima una concezione laica dello Stato, dal momento che egli fa derivare gli ordinamenti politici da un disegno di Dio.

Concezione provvidenzialistica della storia

Dante, infatti, vedeva la storia come un percorso compreso tra il peccato originale, l'incarnazione di Cristo per riscattare gli uomini dal peccato, la caduta della Chiesa corrotta e la fine del mondo non lontana. Poiché, secondo la sua concezione, la morale è strettamente collegata alla politica, i governanti devono tendere all'attuazione della giustizia divina. Per raggiungere la salvezza nella «città di Dio» occorre quindi costruire la «città terrena» degli uomini, giusta e pacifica, priva di superbia, invidia e cupidigia.

Il tema è affrontato nel VI canto dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, e nel *Paradiso* Dante prende le distanze dall'attualità politica per celebrare Dio stesso: la pace universale può essere garantita solo dall'Impero, istituzione divina voluta dalla Provvidenza.

L'Impero strumento della volontà divina

Questa funzione dell'Impero, strumento della volontà divina, è già affermata all'inizio della *Commedia* quando, nell'intraprendere l'eccezionale viaggio, il poeta afferma: *Io non Enëa, io non Paulo sono* (*Inferno*, II, v. 32). Le missioni di Enea e di san Paolo miravano alla salvezza dell'umanità: l'uno scelto come fondatore di Roma, sede dell'Impero e della Chiesa universali, l'altro incaricato di diffondere il messaggio evangelico nel mondo pagano unificato da Roma.

PER LO STUDIO

a. Quali sono i nuclei tematici fondamentali di ciascun libro della *Monarchia*?
b. Qual è per Dante la funzione rispettiva della Chiesa e dell'Impero nel disegno della Provvidenza divina?

Lo sviluppo tematico	
Libro I Il primo libro dimostra la necessità di una giustizia incarnata dall'imperatore, garanzia di pace tra i popoli.	La natura dell'uomo è resa cieca dalla cupidigia dei beni materiali, fonte di corruzione, di disordini e violenze; è quindi necessario un unico sovrano laico, che abbia a cuore il benessere dei propri sudditi, immune da avidità (perché già possiede tutti i beni del mondo), al quale gli altri governanti di rango più basso (re, principi) siano tenuti a rispondere.
Libro II Il secondo libro dimostra che l'idea dell'Impero universale affonda le sue radici nella Roma antica e risponde al disegno della divina Provvidenza.	La divina discendenza di Enea, fondatore della stirpe di Roma (come si legge nell'*Eneide* di Virgilio), gli eventi anche miracolosi con cui il popolo romano riuscì a imporsi sugli altri, la nascita e la morte di Cristo sotto l'Impero romano, il costituirsi del Sacro romano impero di Carlo Magno e la diffusione del Cristianesimo in tutto il mondo sono eventi che stanno a dimostrare come l'impero non sia opera dell'uomo ma di Dio.
Libro III Le tesi dei primi due libri funzionano come premesse di un sillogismo: da esse discende la tesi sostenuta qui.	Il libro affronta la situazione italiana e il problema dei rapporti tra Imperatore e Pontefice, «due soli» indipendenti l'uno dall'altro, risplendenti entrambi di luce propria e di uguale grandezza, dignità e funzione.

A1
T 60

Imperatore e pontefice

Dante Alighieri
Monarchia

in *Opere*, a cura di F. Chiappelli, Mursia, Milano, 1965

Nel brano, tratto dal terzo libro della *Monarchia*, Dante auspica una universale giustizia nel mondo retto dai due poteri autonomi dell'imperatore e del papa.

L'*incipit* del testo latino corrispondente è: *Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit*.

Adunque quella Providenza, che non può errare, propose all'uomo due fini; l'uno la beatitudine di questa vita, che consiste nelle operazioni della propria virtù, e pel terrestre paradiso si figura; l'altro la beatitudine di vita eterna, la quale consiste nella fruizione dello aspetto divino, alla quale la propria virtù non può salire, se non è dal divino lume aiutata, e questa pel paradiso celestiale s'intende. A queste due beatitudini, come a diverse conclusioni, bisogna per diversi mezzi venire. Imperocché alla prima noi pervegnamo per gli ammaestramenti filosofici, purché quegli seguitiamo, secondo le virtù morali ed intellettuali[1] operando. Alla seconda poi per gli ammaestramenti spirituali, che trascendono l'umana ragione, purché quegli seguitiamo, operando secondo le virtù teologiche[2], Fede, Speranza e Carità. Adunque queste due conclusioni e mezzi, benché ci sieno mostre, l'una dalla umana ragione, la quale pe' filosofi c'è manifesta; l'altra dal Santo Spirito, il quale pe' profeti e sacri scrittori, per l'eterno Figliuolo di Dio Gesù Cristo, e pe' suoi discepoli, le verità soprannaturali a noi necessarie ci rivelò: nientedimeno la umana cupidità[3] le posporrebbe, se gli uomini, come cavalli nella loro bestialità vagabondi, con morso e con freno non fussino rattenuti.

Onde e' fu di bisogno all'uomo di due direzioni, secondo i due fini; cioè del sommo Pontefice, il quale secondo le rivelazioni drizzasse la umana generazione alla felicità spirituale; e dello Imperadore, il quale secondo gli ammaestramenti filosofici alla temporale felicità drizzasse gli uomini. Ed essendo che a questo porto nessuni o pochi e difficilmente potrebbono pervenire, se la generazione umana, sedate e quietate l'onde della cupidità, non si riposasse libera nella tranquillità della pace; questo è quel segno, al quale massime debbe riguardare l'Imperadore della terra, Principe Romano, acciocché in questa abitazione mortale liberamente in pace si viva. E perché la disposizione di questo mondo séguita la disposizione delle celesti sfere[4]; è necessario a questo, affinché gli universali ammaestramenti della pacifica libertà comodamente a'luoghi ed a'tempi si adattino, che questo terreno Imperadore sia da Colui spirato, il quale presenzialmente vede tutta la disposizione de' cieli. Questi è

1-17
La divina Provvidenza propone all'uomo due fini: la felicità di questa vita terrena, che consiste nell'attuazione della propria virtù ed è simboleggiata dal Paradiso Terrestre, e la beatitudine celeste, consistente nella visione di Dio che si raggiunge aiutati dalla Grazia, godibile nel Paradiso Celeste. Alle due felicità si giunge attraverso strumenti diversi. La felicità terrena si raggiunge attraverso gli insegnamenti filosofici e l'esercizio delle virtù morali e intellettuali; quella celeste attraverso l'esercizio delle tre virtù teologali: Fede, Speranza e Carità. Sebbene le prime ci vengano mostrate dalla ragione illuminata dai filosofi, e le seconde dallo Spirito Santo e dall'insegnamento di Gesù Cristo e dei discepoli, gli uomini con la loro avidità le trascurerebbero se non fossero ricondotti sulla retta via dalla briglia e dal morso.

1. le virtù morali ed intellettuali: le virtù morali sono temperanza, generosità, desiderio di onore, giustizia (in pratica coincidono con le virtù cardinali della dottrina cattolica); le virtù intellettuali sono sapienza, arte, scienza. Dante le elenca nel Convivio (IV, XVII).

2. le virtù teologiche: nella teologia cristiana sono quelle relative a Dio, che rendono l'uomo capace di vivere in relazione con la Trinità. Esse sono alla base dell'agire morale cristiano, e vivificano le virtù cardinali. La dottrina della Chiesa cattolica afferma che le virtù teologali, a differenza di quelle cardinali (prudenza, giustizia, fortezza e temperanza), non possono essere ottenute con il solo sforzo umano ma sono infuse nell'uomo dalla Grazia divina.

3. la umana cupidità: è l'avarizia che, nel I canto dell'*Inferno*, è allegoricamente rappresentata dalla lupa.

18-30
Perciò è stato necessario assegnare agli uomini due guide in rapporto alla duplice finalità: il sommo pontefice per guidarli alla vita eterna, secondo le verità rivelate, e l'imperatore per guidarli alla felicità terrena, secondo gli insegnamenti dei filosofi. Inoltre, poiché per raggiungere la felicità terrena, è necessario vivere in libertà e in pace, il reggitore del mondo, cioè l'imperatore (*Principe Romano*), deve preoccuparsi affinché sulla terra si viva in libertà e in pace. E poiché l'ordine del mondo è conforme al movimento dei cieli e all'armonia dell'universo, è necessario che l'imperatore sia guidato da Dio, che governa tutta la disposizione dei cieli, affinché l'insegnamento della libertà e della pace possa essere applicato a paesi ed epoche diverse.

4. E perché... celesti sfere: secondo la cosmologia medioevale l'universo era formato da sfere concentriche che ruotando l'una nell'altra influenzavano i comportamenti degli uomini.

solo Colui, che ordinò questa disposizione, acciocché egli, per mezzo di essa provedendo, tutte le cose a'suoi ordini collegasse. E se egli è così, solo Iddio elegge, solo Iddio conferma, non avendo egli superiore. Onde ancora vedere si può, che né questi che ora si dicono, né altri che mai si sieno detti elettori, così si debbono chiamare; ma piuttosto denunziatori della provvidenza divina[5]. […] Così adunque apparisce, che l'autorità del temporale Monarca senza mezzo alcuno in esso discende dal Fonte della universale autorità[6].

31-37
Dio ha ordinato questa disposizione degli elementi del creato e quindi spetta a lui, creatore del mondo, il compito di scegliere l'imperatore: solo Dio elegge e solo Dio conferma. I principi elettori sono soprattutto i rivelatori della divina provvidenza, mentre l'autorità dell'imperatore discende direttamente da Dio, senza intermediari.

5. elettori... provvidenza divina: la Bolla d'oro del 1356 codificò definitivamente il sistema d'elezione dell'imperatore lentamente impostosi dopo la crisi del potere imperiale (ovvero dopo la morte di Federico II, 1250): in base ad essa l'Imperatore veniva eletto da sette Grandi elettori (quattro prìncipi laici e tre ecclesiastici) di nazionalità tedesca. Dante, nella sua visione soprannaturale giudica gli elettori semplici strumenti occasionali di una più vasta volontà divina.

6. temporale Monarca... autorità: l'imperatore è incaricato da Dio (unica sorgente del potere di ogni autorità terrena), di perseguire la felicità dell'uomo sulla terra.

Analisi e interpretazione

Tra politica e utopia

L'ipotesi politica della duplice guida per l'umanità si basa sui fini differenti proposti dalla Provvidenza divina: la strada verso la beatitudine celeste è indicata dall'autorità del pontefice; quella della felicità terrena dall'imperatore, che deriva la sua autorità da Dio stesso senza intermediari.

Dante si inserisce nel dibattito teorico-politico del suo tempo relativo al rapporto tra potere civile e potere spirituale, con una soluzione equilibrata, ma ormai del tutto anacronistica: i poteri universali del Papato e dell'Impero erano investiti da un declino inarrestabile, mentre si profilavano le nuove monarchie nazionali, che pretendevano l'autonomia da entrambi questi poteri. La sua aspirazione a un mondo di pace, di giustizia e di amore, è da vedersi pertanto come un'utopia, come il sogno ideale di un cittadino deluso, che ha visto tramontare, insieme al mondo cavalleresco, gli antichi valori di onestà e di bene comune.

Un ragionamento deduttivo

Il ragionamento è condotto secondo il procedimento tipico della logica medioevale, si basa cioè sul metodo deduttivo: l'uomo ha una duplice natura, è dotato di corpo e di anima; pertanto necessita di due guide che lo aiutino a raggiungere il duplice fine implicito nella sua natura, vale a dire la felicità terrena e la beatitudine eterna (*quella Providenza, che non può errare, propose all'uomo due fini; l'uno la beatitudine di questa vita... l'altro la beatitudine di vita eterna... Onde e' fu di bisogno all'uomo di due direzioni, secondo i due fini*, rr. 1-18). Le ragioni addotte da Dante a sostegno di questa tesi sono sviluppate secondo due linee parallele, che definiscono la distinzione e l'autonomia delle due autorità e dei mezzi diversi di cui esse si servono (l'imperatore si serve delle virtù enunciate nei testi filosofici; il papa delle virtù enunciate nella Bibbia). Le argomentazioni sono saldamente ancorate al pensiero filosofico medioevale di san Tommaso, secondo cui ragione e fede non sono in contrasto e giungono agli stessi risultati, anche se sono distinte nei mezzi conoscitivi. Tuttavia Dante, diversamente da san Tommaso, non subordina la filosofia alla teologia, perché le considera autonome.

Imperatore La felicità terrena	Pontefice La beatitudine eterna
• Consiste nell'attuazione della propria virtù. • È simboleggiata dal Paradiso Terrestre. • Si ottiene attraverso ammaestramenti filosofici e operando secondo le virtù morali e intellettuali. • Gli strumenti per raggiungere la beatitudine terrena sono: l'umana ragione e i filosofi. • L'imperatore guida alla felicità temporale secondo ammaestramenti filosofici.	• Consiste nella visione di Dio. • È godibile nel Paradiso Celeste. • Si ottiene attraverso ammaestramenti spirituali e operando secondo le virtù teologali. • Gli strumenti per raggiungere la beatitudine eterna sono lo Spirito Santo e i profeti. • Il pontefice guida alla felicità spirituale secondo dottrine rivelate.

Attività

1. L'ideologia politica di Dante

Parlare

Riassumi l'argomento centrale del testo, rispondendo alle seguenti domande.

a. Quali sono le finalità che Dio ha assegnato all'umanità?
b. Attraverso quali strumenti l'uomo le può raggiungere?
c. Quale ostacolo si frappone al raggiungimento di queste finalità?
d. Quali sono le funzioni dell'imperatore e del pontefice? Stabiliti gli opportuni riferimenti testuali, esponi in 10 minuti il risultato del tuo lavoro.

Epistulae e altre opere

Struttura e contenuto delle *Epistulae*

Le tredici *Epistulae* (1304-1319), pervenuteci attraverso la tradizione manoscritta, rappresentano un documento importante della produzione di Dante negli anni dell'esilio. Tutte in latino, sono composte secondo le regole dell'epistolografia medioevale (le cosiddette *artes dictandi* cioè le "arti del comporre e del bello scrivere"), di cui era stato maestro Brunetto Latini. All'introduzione, con cui l'autore invita il lettore ad avvicinarsi al testo (*accessus ad auctores*), seguono sei elementi: la materia (*subiectum*) dell'opera, il fine che si propone di raggiungere (*utilitas*), la forma (*ordo* oppure *forma tractatus*), l'agente cioè l'autore (*causa efficiens*), il titolo (*inscriptio* o *titulus*), il genere filosofico cui l'opera appartiene (*cui parti philosophiae opus supponatur*).

Lettere ai fiorentini e ad Arrigo VII

Alcune lettere sono di carattere pubblico e trattano argomenti di genere politico-civile; tali sono quelle scritte in occasione della discesa in Italia di Arrigo VII di Lussemburgo (1310-1313), per essere incoronato imperatore del Sacro romano impero e riaffermare la sua autorità sulla penisola. Dante scrisse ai Signori d'Italia e agli «scelleratissimi fiorentini» di accogliere l'imperatore come un inviato di Dio (*Epistola V, VI*), e allo stesso imperatore per esortarlo a rompere gli indugi e a marciare su Firenze, dove era il cuore della resistenza guelfa e antimperiale (*Epistola VII*). Nel contempo inviò tre lettere di omaggio a Margherita, moglie di Arrigo VII (*Epistola VIII, IX, X*).

Dopo la morte del papa avignonese Clemente V (1314), scrisse ai cardinali italiani riuniti in conclave (*Epistola* XI) perché eleggessero un papa italiano e riportassero a Roma la sede pontificia (che all'epoca era ad Avignone, in Francia).

A un amico fiorentino

Altre lettere sono di carattere personale, come quella indirizzata al poeta Cino da Pistoia, esiliato ingiustamente dalla propria città perché guelfo di parte nera (*Epistola III*). Famosa è poi la lettera indirizzata a un amico ecclesiastico, che aveva interceduto per lui presso il governo dei Neri onde favorirne il ritorno a Firenze. In essa il poeta rifiuta le condizioni umilianti che gli sono state proposte (pagamento di una multa e pubblica ammissione di colpa) e ribadisce la propria innocenza (*Epistola XII*; > A1, Approfondimenti, p. 285).

A Cangrande: come leggere la *Commedia*

La lettera più importante, di argomento letterario, l'*Epistola XIII* (1319), è quella inviata, insieme ai primi canti del *Paradiso*, a Cangrande della Scala, signore di Verona, presso il quale Dante aveva trovato ospitalità durante l'esilio. Ai ringraziamenti rivolti al suo protettore per i benefici ricevuti, segue la dedica della cantica e poi una sorta di "guida" alla lettura della *Commedia*, che, avverte il poeta, richiede gli stessi strumenti di comprensione adottati dai teologi per i testi sacri. Interessanti sono la distinzione che Dante fa tra i quattro livelli di significato di un testo (letterale e allegorico, il quale può includere anche il morale e l'anagogico, che attribuisce un significato spirituale a un fatto reale) e le motivazioni che adduce a giustificazione del titolo, *Comedìa*, dato al suo poema (> A1 T61).

La lettera è stata al centro di un acceso dibattito, sia per la data di composizione (che per alcuni si aggira intorno al 1312, per altri al 1317 o anche al 1320, a poema concluso), sia riguardo la sua stessa autenticità, che oggi non è più messa in dubbio. Il testo è, pertanto, un importante documento di critica letteraria, ma anche della concezione esistenziale di Dante.

Egloghe

Le *Egloghe* sono due componimenti poetici di 68 e 97 esametri latini, composti da Dante a Ravenna, tra il 1319 e il 1320. L'occasione nacque da un invito del grammatico bolognese Giovanni di Virgilio: muovendo da una concezione aristocratica della poesia, questi aveva spronato Dante a cimentarsi in un poema modellato sui classici, in latino e non in volgare, la qual cosa gli avrebbe assicurato la fama presso i dotti. Le egloghe dantesche, e in particolare la prima, ispirata alle *Bucoliche* di Virgilio e all'elogio del mondo pastorale, segneranno la rinascita del poemetto pastorale, che avrà larga fortuna con Petrarca, Boccaccio e gli umanisti del Tre-Quattrocento.

Dibattito intorno all'acqua e alla terra

Il 20 gennaio 1320 Dante tenne una lezione a Verona, nella chiesa di Sant'Elena, su un'importante questione relativa alla cosmologia medioevale, vale a dire sul principio fisico per cui, apparentemente contro le leggi di natura, la terra, elemento più pesante, emerga dalle acque. Successivamente, per evitare fraintendimenti sulle sue parole, trascrisse di suo pugno la relazione, in un trattatello dal titolo *Quaestio de aqua et terra*.

La tesi dantesca, anche se scientificamente errata (le terre, con le loro forme montuose, sarebbero emerse dalle acque per influenza del Cielo delle stelle fisse), rivela una approfondita conoscenza della scienza aristotelica, oltre a rappresentare un modello di argomentazione sillogistica cioè fondata sul ragionamento deduttivo (premessa generale, affermazione particolare, conclusione che dimostra la premessa).

PER LO STUDIO

a. Quali indicazioni storico-politiche, biografiche e retorico-poetiche si desumono dalle epistole di Dante?
b. In che modo incisero le *Egloghe* dantesche sulle successive produzioni letterarie del Tre-Quattrocento?
c. Perché Dante fu spinto dal grammatico Giovanni di Virgilio a comporre un poema in latino?

Lettera di Dante a un amico fiorentino e rifiuto dell'amnistia

Questa lettera (*Epistola XII*) contiene un breve frammento della vita di Dante negli anni dell'esilio. Il 19 maggio 1315 il Comune di Firenze offrì a tutti i fuorusciti la possibilità di rientrare in città pagando una multa (*oblatio*) e riconoscendo, in una pubblica cerimonia, la propria colpa. Dante rifiutò con sdegno; da innocente qual era, non intendeva umiliarsi per colpe non commesse; sarebbe ritornato a Firenze solo se nulla fosse stato tolto alla sua fama e al suo onore.

La lettera, indirizzata a un amico di cui s'ignora il nome – Dante lo chiama *Padre mio*, forse era un religioso – esprime tutto l'orgoglio e la pena di un uomo integerrimo, che ha fatto molto per la sua città; di uno studioso di valore che non intende essere trattato come un comune malfattore; di un innocente infine a cui si chiede di risarcire monetariamente coloro che lo hanno offeso. Nello sfogo finale colpisce il tono, dato dalla distanza che ormai lo separa dalla sua città e insieme dalla nostalgia e dalla speranza: se non ci sarà possibilità alcuna per lui di ritornare a Firenze, forse che non potrà vedere, sotto qualunque cielo, il sole e le stelle, e non potrà ugualmente dedicarsi ai suoi studi e alle riflessioni filosofiche? Neanche il pane gli mancherà (è ospite a Verona di Cangrande della Scala).

Il tono della lettera è elevato, lo stile pacato e incisivo, le immagini raffinate ma senza ornamenti retorici.

Dante Alighieri
Epistola XII

in *La Vita nuova, seguita da una scelta delle altre opere minori*, a cura di N. Sapegno, Vallecchi, Firenze, 1949

A un amico fiorentino

Dalla vostra lettera, che ho accolto con la dovuta riverenza e con affetto, ho appreso con grato animo e per diligente considerazione quanto vi stia a cuore ed in mente il mio rimpatrio: per la qual cosa di tanto cresce la mia riconoscenza verso di voi, quanto più di rado incontra[1] agli esuli di ritrovare amici.

Ché se poi la risposta al vostro scritto non sarà quale forse la vorrebbe la viltà di certe persone[2], affettuosamente vi prego che, prima di giudicarla, l'esaminiate col vostro ponderato consiglio[3].

Ecco, pertanto, quello che, con lettere di voi e di mio nipote[4] e di non pochi altri amici, mi vien fatto sapere a proposito dell'ordinanza testé fatta in Firenze sopra l'assoluzione dei banditi[5]: che se io volessi piegarmi a pagare una certa quantità di danaro e a sopportare la vergogna dell'offerta[6], potrei esser assolto e rientrar in patria senz'altro. Nella quale assoluzione per certo, o Padre, due cose vi sono ridicole e mal consigliate: mal consigliate, dico, per quelli che apertamente le dichiararono, dappoiché la vostra lettera, formulata con maggior discrezione e più alto senno, nulla di simile conteneva.

Cotesta dunque è la revoca graziosa, con la quale Dante Alighieri è richiamato in patria, dopo le sofferenze d'un esilio quasi trilustre[7]? Cotesto gli ha meritato un'innocenza a tutti palese? Cotesto il sudore e l'indefessa fatica[8] negli studi? Lungi, da un uomo vissuto nella Filosofia, una così dissennata viltà di cuore, che a mo' d'un Ciolo[9] qualsiasi e di altri infami, tolleri, quasi uomo in ceppi[10], d'essere offerto. Lungi da un uomo, apostolo[11] di giustizia, che egli, dopo aver patito ingiuria, paghi del suo denaro a quelli stessi che furono ingiusti con lui, quasi a suoi benefattori.

Non è questa, o Padre mio, la via di ritornare in patria. Ma se un'altra, da Voi prima o poi da altri, se ne troverà, la quale non deroghi alla fama e all'onore di Dante, io mi metterò per essa a passi non lenti. Che, se per nessun'altra di tali vie in Firenze si può entrare, io in Firenze non entrerò giammai. E che per questo? Le spere[12] del sole e degli astri, non potrò forse contemplarle dovunque? Non potrò in ogni luogo sotto la volta del cielo meditare i dolcissimi veri[13], se io prima non mi renda spregevole, anzi abietto al popolo e alla città tutta di Firenze? E neppure un pane mi mancherà.

PER LO STUDIO

a. Quali valori Dante antepone al desiderio di ritornare a Firenze?

1. incontra: càpita.

2. la viltà di certe persone: coloro che sarebbero contenti se Dante ammettesse una propria colpa.

3. col vostro ponderato consiglio: con la vostra equilibrata capacità di discernimento

4. mio nipote: Niccolò Donati, il figlio d'un fratello di Gemma Donati, moglie di Dante. Niccolò, soprannominato il Baccelliere, curava gli interessi della famiglia di Dante.

5. banditi: esiliati.

6. la vergogna dell'offerta: oltre a pagare la multa di cento fiorini, Dante avrebbe dovuto partecipare, con una candela in mano, a un corteo diretto al battistero di San Giovanni (santo patrono di Firenze) dove, insieme agli altri esuli, avrebbe ottenuto il perdono in una cerimonia pubblica.

7. esilio quasi trilustre: di quasi tre lustri (quindici anni) ma, in effetti, Dante apprese d'esser stato esiliato nel 1302.

8. l'indefessa fatica: la instancabile fatica.

9. Ciolo: Ciolo degli Abati, condannato per truffa nel 1290 e poi graziato nel 1295, divenuto proverbiale come truffatore; *un Ciolo* vuol dire un volgare malfattore.

10. uomo in ceppi: uomo in catene, cioè in carcere.

11. apostolo: messaggero

12. spere: sfere.

13. i dolcissimi veri: la verità, oggetto della filosofia morale cui Dante si è dedicato.

A1
T 61

Lettera a Cangrande

Dante Alighieri
Epistola XIII

in *Opere minori*, a cura di A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, trad. dal latino di G. Brugnoli, Ricciardi, Milano-Napoli, 1979

Nel brano, tratto dall'*Epistola XIII*, Dante spiega il rapporto che intercorre in un testo tra senso letterale e senso allegorico, il significato del titolo del suo poema e le finalità che si prefigge. L'*incipit* in latino del passo è il seguente: *Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram...*

Per chiarire quello che si dirà bisogna premettere che il significato di codesta opera non è uno solo, anzi può definirsi un significato *polisemos*[1], cioè di più significati. Infatti il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo. Il primo si dice letterale, il secondo invece significato allegorico o morale o anagogico[2]. Questi diversi modi di trattare un argomento si possono esemplificare, per maggior chiarezza, con i versetti: «Allorché dall'Egitto uscì Israele[3], e la casa di Giacobbe (si partì) da un popolo barbaro; la nazione giudea venne consacrata a Dio; e dominio di Lui venne ad essere Israele».

Infatti se guardiamo alla sola lettera del testo, il significato è che i figli di Israele uscirono d'Egitto, al tempo di Mosè; se guardiamo all'allegoria, il significato è che noi siamo stati redenti da Cristo; se guardiamo al significato morale, il senso è che l'anima passa dalle tenebre e dalla infelicità del peccato allo stato di grazia; se guardiamo al significato anagogico, il senso è che l'anima santificata esce dalla schiavitù della presente corruzione terrena alla libertà dell'eterna gloria. E benché questi significati mistici siano definiti con diversi nomi, generalmente si possono tutti definire allegorici, in quanto si differenziano dal significato letterale ossia storico. Infatti la parola «allegoria» deriva dal greco *alleon* che è reso in latino con *alienum* ossia «diverso».

Ciò premesso è chiaro che il soggetto di un'opera, sottoposto a due diversi significati, sarà duplice. E perciò si dovrà esaminare il soggetto della presente opera se esso si prende alla lettera e poi se s'interpreta allegoricamente. È dunque il soggetto di tutta l'opera, se si prende alla lettera, lo stato delle anime dopo la morte inteso in generale; su questo soggetto e intorno ad esso si svolge tutta l'opera. Ma se si considera l'opera sul piano allegorico, il soggetto è l'uomo in quanto, per i meriti e demeriti acquisiti, con libero arbitrio[4], ha conseguito premi e punizioni da parte della giustizia divina.

La forma poi è duplice: la prima riguarda la trattazione; la seconda il modo della trattazione. La forma della trattazione è triplice, secondo una divisione del testo in tre modi. Il primo consiste nella divisione per cui tutta l'opera si divide in tre cantiche. Il secondo nella divisione per cui ciascuna cantica si divide in canti. Il terzo nella divisione per cui ciascun canto si divide in ritmi[5].

1. polisemos: è un termine greco: polisemico, cioè dai molteplici significati, che nel testo latino di Dante corrisponde a *hoc est plurium sensuum*.

2. Il primo... anagogico: il significato letterale coincide con il senso immediato delle parole; il senso allegorico riguarda in generale la verità nascosta sotto il significato letterale di un testo; il senso morale fornisce le indicazioni che devono guidare i comportamenti e le azioni umane; il senso anagogico, tipico dei testi sacri, interpreta i fatti reali come segni della realtà spirituale.

3. Allorché... Israele: è una citazione biblica, dal Salmo 113, nel quale viene celebrata la fuga degli ebrei dall'Egitto e l'arrivo nella Terra promessa da Dio al patriarca Abramo (> A1 T58). Secondo il racconto biblico Mosè nacque in Egitto da una donna della tribù di Levi, che lo depose in un cesto affidandolo al Nilo, per sottrarlo all'uccisione dei neonati maschi ebrei, ordinata dal faraone Ramses II (1304-1237 a.C.) allo scopo di estinguere la stirpe ebraica. La figlia del faraone lo raccolse, lo chiamò Mosè (il nome ha radice egiziana e significa "è nato") e lo crebbe a corte come proprio figlio. Costretto a rifugiarsi nel deserto per aver ucciso un egiziano, ricevette direttamente da Dio, rivelatoglisi come Jahweh, l'incarico di liberare il suo popolo dalla schiavitù e guidarlo verso la Terra promessa, la Palestina, già terra dei loro padri (Abramo e Isacco). Dopo aver fatto piovere sull'Egitto le "dieci piaghe", ottenne finalmente il consenso del faraone a lasciare il Paese con i suoi (1250 a.C.). Attraversato miracolosamente il Mar Rosso, gli ebrei arrivarono nel deserto del Sinai, dove Mosè ricevette le tavole della legge di Dio con i Comandamenti. Qui rimase con il suo popolo per quarant'anni. Alla sua morte, a 120 anni, i figli degli esuli riuscirono a raggiungere la terra di Canaan.

4. libero arbitrio: è la facoltà dell'uomo di operare liberamente, di fare o non fare qualcosa, di scegliere con azioni volontarie tra due alternative possibili, tra il bene e il male.

5.ritmi: versi endecasillabi.

La forma o maniera del modo della trattazione è poetica, fittiva, descrittiva, digressiva, transuntiva e insieme definitiva, divisiva, probativa, improbativa ed esemplificativa.

Il titolo del libro è: «Incomincia la Comedìa di Dante Aligheri, fiorentino di nascita, non di costumi». Per capire il titolo bisogna sapere che la parola «comedìa» deriva dalla parola *comos* che significa «villaggio» e *oda* che significa «canto», per cui «comedìa» come se fosse «canto villareccio»[6]. Ed è la comedìa un genere di narrazione poetica diverso da tutti gli altri. Si diversifica dalla tragedìa per la materia in questo, che la tragedìa all'inizio è meravigliosa e placida e alla fine, cioè nella conclusione, fetida e paurosa; ed è detta tragedìa per questo da *tragos* che significa «capro» e *oda*, come se fosse «canto del capro», cioè fetido come il capro; come risulta dalle tragedìe di Seneca[7]. La comedìa invece inizia dalla narrazione di situazioni difficili, ma la sua materia finisce bene, come risulta dalle comedìe di Terenzio[8]. È questa la ragione per cui alcuni dettatori[9] presero l'abitudine di adoperare, nelle formule di saluto, la frase: «Ti auguro tragico principio e comica fine». Similmente tragedìa e comedìa si diversificano per il linguaggio che è alto e sublime nella tragedìa, dimesso e umile nella comedìa, come dice Orazio nella sua *Poetica*[10] quando dichiara che è permesso qualche volta agli scrittori di comedìe di esprimersi come gli scrittori di tragedìe e viceversa:

> Ma qualche volta anche la comedìa si alza di tono
> e Cremete irato rimprovera con tumido linguaggio
> e nella tragedìa Telefo e Peleo[11] si dolgono con discorso pedestre ecc.

E da questo è chiaro che Comedìa si può definire la presente opera. Infatti se guardiamo alla materia, all'inizio essa è paurosa e fetida perché tratta dell'Inferno, ma ha una fine buona, desiderabile e gradita, perché tratta del Paradiso. Per quel che riguarda il linguaggio questo è dimesso e umile perché si tratta della parlata volgare che usano anche le donnette. [...]

Il fine di tutta l'opera e della parte[12] potrebbe essere anche molteplice, cioè vicino e lontano[13]; ma tralasciata una ricerca così sottile, si può dire in breve che il fine di tutta l'opera e della parte consiste nell'allontanare quelli che vivono questa vita dallo stato di miseria e condurli a uno stato di felicità.

Il genere poi di filosofia nel cui ambito qui si procede in tutta l'opera e nella parte è l'attività morale, cioè l'etica; perché sia tutta l'opera sia la parte sono state concepite non per la speculazione ma per l'operare. Infatti se in qualche luogo o passaggio la materia è svolta sotto la forma propria dell'attività speculativa[14], non lo è al fine dell'attività speculativa in sé, ma al fine dell'operare; giacché, come dice il Filosofo nel secondo libro della *Metafisica*: «in relazione a qualcosa e a un momento i filosofi pratici qualche volta sono indotti all'attività speculativa[15]».

6. la parola... «canto villareccio»: l'interpretazione etimologica delle parole comedìa e tragedìa, che nel Medioevo non indicavano esclusivamente componimenti teatrali, deriva dal trattato *Magnae derivationes* ("Etimologie") di Uguccione da Pisa, letterato del XIII secolo, cui si deve anche la distinzione dei generi in base allo svolgimento narrativo della materia; *villareccio:* di campagna.

7. Seneca: filosofo e scrittore latino vissuto al tempo di Nerone (I secolo d.C.); fu autore di nove tragedie di argomento macabro.

8. Terenzio: commediografo latino (II secolo a.C.).

9. dettatori: nel Medioevo erano così chiamati i retori, specialisti nella composizione di lettere (le *artes dictandi* cioè le "arti del comporre e del bello scrivere").

10. Orazio... Poetica: sulla base dell'*Ars poetica* del poeta latino Orazio (I sec. a.C.), considerato nel Medioevo un'autorità nel campo dell'estetica, Dante giustifica la commistione dello stile umile e sublime effettuato nella *Commedia*, diversamente da quanto prevedevano le regole della retorica.

11. Cremete... Peleo: Cremete è il nome di un personaggio comico; Telefo (figlio di Eracle) e Peleo (padre di Achille) sono i nomi di personaggi tragici.

12. Il fine... parte: la finalità della *Commedia* in generale e del *Paradiso* in particolare.

13. vicino e lontano: un fine più immediato e uno a più lungo termine.

14. attività speculativa: orientata alla conoscenza teorica.

15. come dice... speculativa: nella *Metafisica* del filosofo greco Aristotele si legge che gli studiosi di filosofia morale (filosofi pratici), che riguarda l'agire pratico dell'uomo, possono affrontare taluni argomenti anche dal punto di vista teoretico e speculativo.

Analisi e interpretazione

Allegoria della *Commedia*: un duplice soggetto

Dante fa riferimento ai livelli di interpretazione testuale diffusi nella cultura medioevale (letterale, allegorico, morale, anagogico) e, per spiegare i vari significati della *Commedia*, prende spunto dai primi due versetti del Salmo 113: alla lettera questi sono riferiti all'esodo dei figli d'Israele dall'Egitto sotto la guida di Mosè; in senso allegorico esprimono la redenzione dell'umanità operata da Gesù Cristo; in senso morale significano la liberazione dell'anima dal peccato; in senso anagogico, il passaggio dell'anima santificata dalla schiavitù della vita terrena alla libertà della gloria eterna.

Per quanto riguarda il soggetto della *Commedia*, nel suo significato letterale va inteso come lo stato delle anime dopo la morte; nel suo significato allegorico rappresenta il modo in cui la giustizia di Dio opera nei confronti degli uomini: l'uomo dispone del libero arbitrio, può scegliere tra bene e male, e di conseguenza ottenere o un premio o una pena.

Titolo, contenuto, stile, finalità

Il poeta enuncia il titolo *Comedìa* e ne dà spiegazione. In base alla ripartizione dei generi o degli stili che la cultura medioevale ha ereditato dal mondo greco-latino, l'opera si chiama *Comedìa* perché la sua materia, orrida e spaventosa all'inizio, è lieta alla fine; perché la sua lingua è il volgare e perché il suo stile è – a detta di Dante – umile e dimesso. Dante non manca poi di mettere in luce le diversità dalla tragedia, sia nella materia, che ha un inizio lieto e una fine tragica (modello di riferimento è Seneca), sia nello stile, che è elevato e sublime.

In realtà la *Commedia* dantesca non rientra propriamente nel genere cui il titolo allude. Già i commentatori del Trecento faticavano a darle una definizione unitaria, poiché in essa coesistono la tragedia, la commedia e l'invettiva satirica; perché i suoi personaggi, compresi i peccatori gettati nell'Inferno, sono per lo più illustri (papi, re, filosofi, poeti, ecc.), e non certo esponenti del popolo; e, soprattutto, per l'estrema varietà dello stile, che spazia da toni bassi e dimessi (talora di una bassezza stilistica che i medioevali definivano "elegiaca") ad altri decisamente elevati e sublimi.

Un altro aspetto riguarda le finalità della *Commedia*: il poema non vuole essere un'enciclopedia del sapere medioevale, anche se di fatto lo è (*sia tutta l'opera sia la parte sono state concepite non per la speculazione ma per l'operare*, rr. 66-67) ma intende contribuire al rinnovamento morale, religioso, politico di tutta l'umanità (*allontanare quelli che vivono questa vita dallo stato di miseria e condurli a uno stato di felicità*, rr. 63-64).

Il poema sacro tra allegoria e profezia

Già nel *Convivio* (> A1 T58) Dante aveva sostenuto che i testi si possono interpretare secondo i quattro sensi prima detti (letterale, allegorico, morale, anagogico), e aveva stabilito anche una distinzione tra l'«allegoria dei poeti» e l'«allegoria dei teologi», definendo la prima una «bella menzogna» (in quanto il senso letterale è fittizio), la seconda invece veritiera (il senso letterale delle Sacre Scritture è storicamente attendibile, le parole indicano un evento storico che si è verificato).

Dante considera la *Commedia* non una «bella menzogna», ma un fatto reale; fa coincidere il suo senso letterale con il senso storico, come per l'allegoria figurale delle Scritture. Ne deriva che il suo "viaggio" e la sua rigenerazione morale non sono invenzione poetica ma fatto reale; allo stesso modo Virgilio e Beatrice non sono personaggi letterari ma figure storiche che, nel contempo, lo guidano verso una verità più alta.

Dante si sente investito da Dio a parlare in suo nome e, pertanto, applica alla propria opera lo stesso criterio interpretativo della Bibbia: la *Commedia* è un poema sacro che rinvia a verità relative alla vita spirituale e, per l'elevatezza dei temi affrontati, è strumento di edificazione morale. Ed è proprio questa chiave di lettura, morale più che conoscitiva e teoretica, a distinguere il poema dal carattere dottrinale ed erudito delle opere didascalico-allegoriche precedenti (> A1, p. 178).

Giustificazione teorica del pluristilismo della *Commedia*

Anche le disquisizioni circa il titolo indicano che nella *Commedia* le teorie linguistica e stilistica di Dante si sono modificate rispetto alle tesi sostenute nel *De vulgari eloquentia*. Qui si sosteneva che vi sono tre stili, cui corrispondono materie diverse, e ciò che è opportuno per uno stile non lo è per l'altro, vale a dire non si può passare da uno stile a un altro, pena la disarmonia e l'ineleganza. Nell'*Epistola a Cangrande* Dante cita Orazio per affermare invece la liceità della mescolanza degli stili (*come dice Orazio nella sua Poetica quando dichiara che è permesso qualche volta agli scrittori di comedìe di esprimersi come gli scrittori di tragedìe e viceversa*, rr. 50-52).

Ciò si giustifica essenzialmente con il fine che il Poema si propone. Se, come già detto, esso intende contribuire al rinnovamento morale, religioso, politico di tutta l'umanità, e se il suo scopo è esprimere la sapienza divina, vale a dire la varietà delle cose e delle lingue, è evidente che lo stile sublime dovrà necessariamente coniugarsi allo stile umile, in quanto entrambi provengono da Dio ed entrambi esprimono la verità.

Attività

1. Commedia e tragedia

Per spiegare il titolo dato al poema Dante contrappone la commedia alla tragedia: quale diversa materia trattano i due generi e qual è la loro differenza di stile?

2. Significato letterale e allegorico

Qual è il significato letterale del poema? E quello allegorico?

3. Il poema e la Bibbia

Per quale motivo si può affermare che Dante invita a leggere la *Commedia* in modo analogo alla Bibbia?

Divina Commedia

Il titolo, il genere e le simmetrie del poema

La classificazione medioevale degli stili, ripresa da Dante nel *De vulgari eloquentia* (> A1 T59), prevedeva tre livelli stilistici (alto o tragico, medio o comico, basso o elegiaco), a ciascuno dei quali corrispondeva un genere letterario:

- lo stile alto e sublime si addice alla tragedia e all'epica, perché trattano argomenti nobili (amore, virtù, fede, gloria delle armi);
- lo stile medio si addice alla commedia, perché tratta argomenti quotidiani, della vita di tutti i giorni (la commedia è l'unico genere letterario cui sia consentito utilizzare più registri stilistici di tono medio);
- lo stile basso si addice all'elegia, perché tratta argomenti pastorali, vicini alla vita degli umili.

Comedìa

Nell'*Epistola XIII* indirizzata a Cangrande della Scala, Dante, mentre comunica il titolo del suo poema – *incipit Comedìa Dantis Alagherii florentini natione non moribus* ("incomincia la *Comedìa* di Dante Alighieri, fiorentino di nascita, non di costumi") – spiega i motivi che lo hanno indotto a usare il termine *Comedìa*: perché si apre con un inizio spaventoso («materia aspra e terribile») e si conclude con un fine lieto; perché si avvale di uno stile umile (> A1 T61).

La lettera documenta il superamento della posizione teorica sostenuta nel *De vulgari eloquentia*; in esso, Dante destinava l'uso del volgare illustre alla tragedia e all'epica. Ora lo destina alla commedia, in cui racconta il viaggio immaginario nei tre regni dell'oltretomba.

Nell'*Inferno* il termine *comedìa*, adatto allo stile basso della cantica, compare nel canto XVI (*e per le note / di questa comedìa, lettor, ti giuro, / s'elle non sien di lunga grazia vôte*; "e per i versi di questa commedia, ti giuro, o lettore, possano così esse avere a lungo il favore dei lettori"; vv. 127-129) e nel canto XXI (*Così di ponte in ponte, altro parlando / che la mia comedìa cantar non cura, / venimmo*, "Così giungemmo da un ponte all'altro parlando di altri argomenti che la mia commedia non si cura di riferire"; vv. 1-3).

Poema sacro

Nel *Paradiso*, invece, compaiono le espressioni «sacrato poema» (*e così, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacrato poema, / come chi trova suo cammin riciso*; "e così, descrivendo il Paradiso, il sacrato poema è costretto a saltare, come chi trova interrotto il proprio cammino" XXIII, v. 61-63) e «poema sacro» (*Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra*; "Se mai accada che il poema sacro alla cui composizione hanno collaborato il cielo e la terra"; XXV, v. 1-2), adatte al tono della cantica, che si innalza fino al sublime.

È evidente che, mentre sta scrivendo il *Paradiso*, il termine «commedia» non soddisfa più il poeta e, probabilmente, già qualche perplessità era sorta in proposito nella stesura del *Purgatorio*. Nel corso del lavoro l'opera viene assumendo caratteri diversi, non riconducibili al genere letterario in cui il poeta l'ha collocata, e diventa più simile alla Bibbia, il testo sacro per eccellenza. *Commedia*, infatti, è titolo «riferito soprattutto al carattere composito dell'opera, che mischia livelli stilistici diversi (> A1, Approfondimenti, p. 290), sovrappone immagini "basse" e sublimi e accoglie i punti di vista più contrastanti. Al di là delle definizioni legate alle poetiche medioevali [...], *Commedia* sembra designare un universo che presenta i caratteri più diversi della natura umana, mentre il linguaggio deve adeguarsi volta per volta alla varietà degli aspetti che intende rappresentare, piegandosi alle molteplici esigenze della rappresentazione; e del resto proprio a partire dal capolavoro di Dante il termine commedia è venuto ad acquistare il significato di mondo estremamente ricco e vario» (Ferroni, 1991).

L'uso del numero e le simmetrie

Nella *Commedia*, quale riflesso della Trinità cristiana, ricorrono spesso il numero tre e il suo multiplo perfetto nove. Il poema consta di cento canti ripartiti nelle tre cantiche dell'*Inferno* (34 canti), del *Purgatorio* (33 canti) e del *Paradiso* (33 canti). Il primo canto dell'*Inferno* vuole essere di introduzione all'intera opera. L'insieme dell'opera consta di 14 223 versi raggruppati in terzine, strofe di tre versi endecasillabi (undici sillabe) a rima incatenata (ABA BCB CDC DED... > A1, Approfondimenti, p. 290).

Tre sono le fiere che Dante incontra nel primo canto (lupa, lonza e leone), tre le guide (Virgilio, Beatrice, san Bernardo), nove i cerchi dell'*Inferno*, nove le cornici del *Purgatorio*, nove i cieli del *Paradiso* che sommati all'Empireo riconducono al dieci, cioè alla Perfezione, in quanto conclude la serie dei numeri iniziata dall'unità.

Sul numero si basano anche i parallelismi e le simmetrie interne del poema. Nel canto VI di ogni cantica, per esempio, è sviluppato il tema politico: in quello dell'*Inferno* si parla della difficile situazione del comune di Firenze; in quello del *Purgatorio* della condizione dell'Italia, «nave sanza nocchiere in gran tempesta»; in quello del *Paradiso*, infine, si fa riferimento all'Impero.

Tutte e tre le cantiche, inoltre, si concludono con la parola «stelle», per indicare il significato simbolico della *Commedia*, ovvero il suo fine di elevazione spirituale («E quindi uscimmo a riveder le stelle», *Inf.*, XXXIV; «puro e disposto a salire a le stelle», *Purg.*, XXXIII; «l'amor che move il sole e l'altre stelle», *Par.*, XXXIII).

PER LO STUDIO

a. Spiega il significato del titolo *Commedia* in relazione al contenuto e allo stile.
b. Nella struttura del poema esistono numerose simmetrie: elenca le più rilevanti.

Lo stile, la lingua, la metrica della *Commedia*

All'epoca di Dante la lingua poetica era nata da appena un secolo e, dopo la poesia religiosa, si era perfezionata con l'esperienza "dolce" e "nuova" della lirica d'amore stilnovista. Dante inizia il suo poema utilizzando lo stile comico, cioè una sintesi tra lo stile alto della tragedia e lo stile basso della parlata quotidiana, il *sermo humilis*.

Pluristilismo e plurilinguismo

La *Commedia* abbandona la rigida classificazione della retorica medioevale e presenta una varietà di stili, dal parlato triviale dei diavoli al sublime delle dimostrazioni filosofiche e teologiche (pluristilismo), e di registri linguistici, come arcaismi, latinismi, provenzalismi, neologismi (plurilinguismo), che tuttavia non generano squilibrio o disarmonia.

Nell'*Inferno*, per esempio, chiama Caronte con il termine comune di «vecchio» (III, 83); nel *Purgatorio* usa quello più letterario di «veglio» (riferito a Catone, I, 31); nel *Paradiso* (XXXI, 94) usa per san Bernardo quello ancora più alto di «sene», dal latino *senex*.

Nell'*Inferno*, accanto allo stile aspro e alle rime difficili (già sperimentate nelle forme realistiche e violente della *Tenzone* con Forese e delle «rime petrose» > A1 T55, T56), consone a descrivere la depravazione morale dei dannati, si incontrano versi di ispirazione cortese-stilnovistica, come quelli che narrano l'amore di Francesca da Rimini per Paolo (*la bocca mi basciò tutto tremante*, V, 136).

Nel *Purgatorio* il livello stilistico si fa più elevato, nonché vario: si va dal linguaggio della preghiera (*ricorditi di me, che son la Pia*, V, 133) a quello plebeo (come nell'invettiva all'Italia: *non donna di provincie ma bordello!* VI, 78), alle espressioni coniate sul latino biblico (*Veni sponsa de Libano*, XXX, 11, che deriva dal *Cantico dei cantici*, 4, 8) alle citazioni direttamente tratte dal libro dei *Salmi* (*Benedictus qui venis!*, XXX, 19, *Salmo* 117; *In te, Domine, speravi*, XXX, 83, *Salmo* 30; le citazioni fanno riferimento al testo della *Vulgata*, ovvero la traduzione latina della Bibbia operata da S. Girolamo nel V secolo), che accompagnano l'apparizione di Beatrice nel XXX canto.

Nel *Paradiso* il tema dell'ineffabile visione di Dio è reso mediante un linguaggio sublime, che va dai neologismi (*trasumanar*, *immillarsi*, *appulcrare*) ai latinismi (*per verba*, *cernere*, *igne*, *appropinquare*), onde sottolineare la solennità dei personaggi; ne è un esempio il canto di Giustiniano (VI).

In Dante il passaggio dal tono sublime a un'immagine di vita quotidiana può essere immediato, come quando parla san Giovanni, che esamina Dante sulla carità: *Certo a più angusto vaglio / ti conviene schiarar: dicer convienti / chi drizzò l'arco tuo a tal berzaglio* ("Certamente è necessario che tu chiarisca con più precisione: devi dire chi indirizzò il tuo amore verso Dio", *Paradiso* XXVI vv. 22-24). Letteralmente *a più angusto vaglio* significa: "facendo passare solo le osservazioni più acute attraverso un setaccio che trattiene la crusca e lascia passare la farina".

Lo sperimentalismo linguistico è uno degli elementi di maggiore modernità della *Commedia*, insieme al realismo e alla capacità di rappresentare tutti i moti dell'animo umano.

Dante scrive la *Divina Commedia*, XIV secolo. Venezia, Biblioteca Marciana.

Lo schema metrico

La *Commedia* è composta da 14 223 versi in terzine di endecasillabi. I versi rimano a due a due, ripetendosi nella coppia successiva, cioè il primo verso rima col terzo, il secondo col primo e col terzo della successiva terzina, dando luogo a una vera e propria catena di rime, fino al verso finale isolato ("scempio" o "rilevato"), che chiude la penultima rima (ABA BCB CDC DED... YZY Z).

La rima tende a essere aspra e stridente nell'*Inferno*, piana e dolce nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*.

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno A
toglieva li animai che sono in terra B
da le fatiche loro; e io sol uno A
m'apparecchiava a sostener la guerra B
sì del cammino e sì de la pietate, C
che ritrarrà la mente che non erra. B
O muse, o alto ingegno, or m'aiutate; C
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, D
qui si parrà la tua nobilitate. C
Io cominciai: «Poeta che mi guidi, D
guarda la mia virtù s'ell'è possente, E
prima ch'all'alto passo tu mi fidi. D
[…]
Or va, ch'un sol volere è d'ambedue: Y
tu duca, tu segnore, e tu maestro.» Z
Così li dissi; e poi che mosso fue, Y
intrai per lo cammino alto e silvestro. Z
(*Inf.*, II, vv. 1-12; 139-142)

Era già l'ora che volge il disio A
ai navicanti e 'ntenerisce il core B
lo dì ch'han detto ai dolci amici addio; A
e che lo novo peregrin d'amore B
punge, se ode squilla di lontano C
che paia il giorno pianger che si more; B
quand'io incominciai a render vano C
l'udire e a mirare una de l'alme D
surta, che l'ascoltar chiedea con mano. C
(*Purg.*, VIII, vv. 1-9)

PER LO STUDIO

a. Quali caratteri erano attribuiti nel Medioevo allo stile medio o «comico»?
b. In che cosa consiste l'uso multiforme del volgare nella *Commedia*?
c. Perché le rime delle terzine dantesche sono dette "incatenate"?

La tradizione del viaggio nell'oltretomba

La discesa agli inferi è un *topos* della poesia epica greco-latina e lo stesso Dante ricorda il viaggio nell'oltretomba di Enea (> *Inferno* II, 13 sgg.), narrato nel VI libro dell'*Eneide* di Virgilio, da cui riprende luoghi (Acheronte, Stige) e personaggi infernali (Caronte, Cerbero). La descrizione dell'oltretomba trova precedenti anche nella produzione religiosa medioevale in latino e in volgare (Giacomino da Verona > A1 T39; Bonvesin de la Riva; *Navigazione di San Brendano* > A1 T4 e A1, Approfondimenti p. 184).

Il viaggio come percorso di formazione, come ricerca di perfezione morale è un *topos* dei romanzi cavallereschi del ciclo bretone (> Chrétien de Troyes, A1 T12), che Dante conosceva. Come conosceva la realtà medioevale dei pellegrinaggi: verso i luoghi sacri, esperienza avventurosa e intellettuale, ma anche di espiazione dei peccati e di redenzione. Il viaggio come ascesa a Dio risente, altresì, del razionalismo di Tommaso d'Aquino e del filone mistico che si ricollega a sant'Agostino.

La riflessione intorno al destino ultimo dell'umanità, le aspettative e i preannunzi profetici sono infine temi tipici dei movimenti penitenziali (il francescanesimo, i movimenti eretici di càtari, patarini, millenaristi) e rinviano anche ai messaggi profetici della Bibbia e dell'*Apocalisse di san Giovanni*.

I principi di poetica

La *Commedia*, oltre a rappresentare una sintesi del patrimonio ideologico-culturale del tempo, contiene una sintesi della poetica dantesca. Anzitutto, i tre proemi, collocati nel II canto dell'*Inferno*, nel I del *Purgatorio* e nel I del *Paradiso*, racchiudono l'idea-chiave della *Commedia*: l'opera è essenzialmente profetica, frutto di un'autorità che va oltre la persona del poeta e attinge direttamente alla forza trascendente di Dio (Apollo, dio pagano della poesia, invocato da Dante nel *Paradiso* si identifica con il Dio cristiano e con l'ispirazione poetica).

I proemi

Come nella poesia epica classica, il proemio si divide in due parti: la *protasi*, che annuncia il contenuto della cantica, e l'*invocazione* alle divinità ispiratrici. Nell'*Epistola* inviata a Cangrande insieme ai primi canti del *Paradiso*, Dante spiega il significato di questa norma poetico-retorica, precisando che i poeti, diversamente dai retori, aggiungono sempre all'esordio l'invocazione: «Questa introduzione che possiamo chiamare correntemente esordio, è fatta in un modo dai poeti, e in un altro dai retori. I retori lasciano pregustare le cose da dirsi per cattivarsi l'animo dell'ascoltatore; i poeti non solo fan questo, ma dopo aggiungono un'invocazione, dovendo chiedere alle sostanze superiori qualcosa che non resta nella comune misura degli uomini, quasi un dono divino» (> A1 T62).

Il ripensamento della tradizione cortese-stilnovistica

L'amore, tema cardine della prima produzione dantesca, dalle liriche cortesi delle *Rime* a quelle stilnoviste della *Vita nuova*, alle canzoni allegorico-dottrinali del *Convivio*, rientra nell'intero sistema morale della *Commedia*, ma nella prospettiva di «itinerario verso Dio». L'episodio dei cognati-amanti Paolo e Francesca, nel V canto dell'*Inferno*, vuole essere una definitiva presa di distanza dalla letteratura cortese e un ripensamento della poesia stilnovistica, con una nuova interpretazione delle dottrine tradizionali sull'amore. Un'altra dichiarazione di poetica che va oltre lo stilnovismo, è contenuta nel II canto del *Purgatorio*, offerta dall'incontro di Dante con l'amico musico Casella. L'incontro con l'avo Cacciaguida, nel XVIII canto del *Paradiso*, offre invece l'occasione per chiarire la missione poetica di Dante: scrivere il poema e divulgarlo per il rinnovamento morale dell'umanità.

I poeti e la *Commedia*

Al di là dei princìpi, delle dichiarazioni di poetica, si può comunque notare nella *Divina Commedia* una diffusa esaltazione della poesia e della sua funzione. L'altissima missione poetica di Dante è possibile anche perché – nel suo viaggio ultraterreno – egli è stato guidato da poeti come Virgilio (*Inferno* e *Purgatorio*) e Stazio (in parte del *Purgatorio*), e perché parlando nell'aldilà con letterati come Pier della Vigna (*Inferno*, XIII), Brunetto Latini (*Inferno*, XV), Forese Donati e Bonagiunta da Lucca (*Purgatorio*, XXIII; XXIV), Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel (*Purgatorio*, XXVI), ha affinato la propria maturazione artistica, intellettuale e umana. Ma soprattutto perché è giunto nell'Empireo, sede di Dio, condotto proprio da quella Beatrice che, già donna-angelo ispiratrice della sua poesia giovanile stilnovistica, ha mantenuto e perfezionato il suo ruolo di guida anche nell'ambito del «poema sacro» della maturità dantesca.

Giovanni di Paolo, **Dante e Beatrice si avvicinano al cielo del Sole**, 1440-1450. Londra, British Museum.

LE PAROLE

Pellegrinaggio
Nel Medioevo, si effettuavano in primavera i grandi pellegrinaggi a Roma, San Giacomo di Compostela in Spagna, a Canterbury in Inghilterra o al Santo Sepolcro di Gerusalemme.

Tommaso d'Aquino
Il filosofo cristiano-medioevale Tommaso d'Aquino (1225-1274) indaga i limiti della ragione umana nei confronti delle grandi verità rivelate dal Cristianesimo, come quella delle prove dell'esistenza di Dio, secondo il criterio (formulato già da S. Agostino) del *credo ut intelligam*, "credo per comprendere" verità superiori (> p. 37).

Sant'Agostino
Dante nell'*itinerarium mentis ad Deum*, nel suo viaggio di ascesa verso Dio che ogni uomo nella propria mente può compiere, segue l'orientamento di Agostino, che concepiva l'ascesa a Dio come tensione d'amore e annullamento mistico (> p. 18).

PER LO STUDIO

a. Tra le fonti della *Commedia* rientra il viaggio nell'oltretomba narrato dai poeti greco-romani. Quale funzione acquista nel poema la cultura classica?
b. Qual è la missione poetica di Dante?

A1
T 62

I proemi

Dante Alighieri
Divina Commedia

Zanichelli, Bologna, 2001

I tre proemi (II *Inferno*, I *Purgatorio*, I *Paradiso*) introducono rispettivamente il tema di ciascuna cantica e contengono l'invocazione alle divinità perché aiutino il poeta ad affrontare la sua impresa artistica.

Invocazione alle Muse

Inferno, II canto, vv. 1-9

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
dalle fatiche loro; e io sol uno
    m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra.
    O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate.

1-3. Lo giorno... loro: "Il giorno stava per finire e l'imbrunire del cielo sollevava uomini e animali che vivono sulla terra dalle loro fatiche". È il tramonto di Venerdì santo 8 aprile 1300, e Dante si trova sul pendio che separa la selva oscura – ove si è perso – da un colle luminoso.

4-5. la guerra... pietate: Virgilio lo ha già informato della necessità di compiere il viaggio attraverso i tre regni ultramondani (*Inf.* I). Dante, con la parola *guerra*, allude dunque sia alle difficoltà materiali del viaggio sia a quelle morali dell'angoscia che gli deriverà dalla vista dei dannati.

6. mente che non erra: la mente è la memoria di Dante, che dovrà essere precisa nel ricordare.

7. O muse: nella mitologia classica sono le figlie di Zeus e Mnemosine (la Memoria), e sono raffigurate come nove fanciulle, ognuna delle quali protegge un ramo delle arti o delle scienze; è consueta, presso gli antichi, la loro invocazione all'inizio di un'opera letteraria.

9. qui... nobilitate: "qui il tuo valore (cioè quello della memoria) sarà messo alla prova".

Invocazione a Calliope

Purgatorio, I canto, vv. 1-12

Per correr migliori acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;
    e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.
    Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Callïopè alquanto surga,
    seguitando il mio canto con quel sòno
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.

1-3. Per correr... crudele: "Per solcare acque più tranquille innalza le vele ormai la barchetta del mio ingegno, lasciandosi alle spalle un mare così tempestoso"; la metafora marinaresca indica il viaggio – fisico e intellettuale – di Dante e il mare tempestoso (*mar sì crudele*) lasciato alle spalle è pertanto l'Inferno. Siamo il 10 aprile 1300, giorno di Pasqua, ed è mattino presto; Dante e Virgilio sono sulla spiaggia dell'isola ai piedi della montagna del Purgatorio.

4-6. quel secondo regno... degno: è il Purgatorio, ove le anime si purificano dai peccati prima di giungere in Paradiso.

7. La morta poesì resurga: intendi così: "la poesia, che prima parlava di una realtà spiritualmente morta (come quella dell'Inferno), deve qui elevare il proprio tono".

9. Callïopè alquanto surga: Calliope è la musa dell'epica, cioè di un genere letterario che gli antichi ritenevano elevato. Qui surga vale "si sollevi", cioè "sollevi il livello della mia poesia".

11-12. le Piche... perdono: secondo un mito narrato da Ovidio, le figlie del re di Tessaglia Pierio osarono sfidare le Muse nel canto, e – sconfitte – furono trasformate in gazze (Piche è un latinismo). La loro sconfitta fu infatti un *colpo tal, che disperar perdono* (cioè "un colpo tale che non potevano sperare di essere perdonate"): ciò deve fare rifletter qualunque mortale che voglia – follemente – competere con la divinità.

Invocazione ad Apollo

Paradiso, I canto, vv. 1-36

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.
Nel ciel che più della sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;
perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.
Veramente quant'io del regno santo
nella mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto.
O buono Apollo, all'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar nell'aringo rimaso.
Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsïa traesti
della vagina delle membra sue.
O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,
venir vedra'mi al tuo diletto legno,
e coronarmi allor di quelle foglie
che la materia e tu mi farai degno.
Sì rade volte, padre, se ne coglie
per trïunfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna dell'umane voglie,
che parturir letizia in su la lieta
delfica deïtà dovria la fronda
peneia, quando alcun di sé asseta.
Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda.

1-3. La gloria... altrove: "La luce gloriosa di Dio, motore del creato, penetra e si diffonde nell'universo in misura maggiore in un luogo e minore in un altro".

4-9. Nel ciel... ire: "Io fui nell'Empireo, il cielo che più riceve la luce divina (*ciel che più della sua luce prende*), e vidi cose che né sa né può descrivere colui che ritorna da lassù, perché avvicinandosi a Dio, oggetto del suo desiderio, la nostra mente si addentra così profondamente che la memoria non può seguirla". In questi versi allude alla difficoltà di tenere a mente quello che ha visto, anticipando il tema dell'ineffabilità del divino, uno dei più frequenti del *Paradiso*. È bene ricordare come Dante inizi la sua salita in Paradiso – muovendo dall'Eden – mercoledì 13 aprile 1300, a mezzogiorno.

13-15. Oh buono Apollo... alloro: per cantare l'elevatezza del *Paradiso* non bastano più le invocazioni alle Muse fatte nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*: Dante, infatti, qui invoca Apollo, il dio supremo della poesia, di cui le Muse sono ancelle. Vi è pure l'accenno all'alloro, pianta sacra al dio.

16-18. Infino... rimaso: per potere compiere l'ultima fatica (*l'aringo rimaso*), non gli basta più invocare un solo giogo del monte Parnaso (sede di Apollo e delle Muse): invocare entrambi (*amendue*) i gioghi significa metaforicamente che è ora opportuno appellarsi sia al dio che alle sue ancelle.

19-21. Entra... sue: Qui Dante invoca Apollo (che rappresenta Dio) perché "entri" nel suo petto e gli ispiri la poesia. Il mitico satiro Marsia era un famoso suonatore di flauto che osò sfidare Apollo in una gara musicale; vinto dal dio, fu legato a un albero, scorticato e ricucito dentro la sua stessa pelle (*la vagina delle membra sue*). Anche qui, come nel proemio del *Purgatorio* (con le Piche), si ricorda un esempio di superbia, punito dalla divinità.

25. diletto legno: è la pianta di alloro, che poi sarà definita anche *fronda peneia* (vv. 32-33), perché Dafne, la ninfa amata da Apollo e poi trasformata in alloro, era figlia del fiume Peneo.

26. coronarmi: vi è l'allusione alla tradizionale incoronazione dei poeti con le foglie d'alloro.

28-33. Sì rade... asseta: "Così raramente, o padre, accade di cogliere un ramoscello di alloro per celebrare il trionfo di un imperatore o di un poeta, e ciò per colpa dei depravati desideri umani, che la fronda d'alloro, quando è bramata, dovrebbe esser motivo di letizia per il già lieto Apollo". *delfica deità:* il culto di Apollo era celebrato soprattutto nel tempio di Delfi, alle pendici del Parnaso.

34-36. Poca favilla... risponda: Intendi così: "Un grande incendio segue talvolta a una piccola favilla: forse dopo di me preghiere di poeti meglio dotati si innalzeranno per ottenere ispirazione da Apollo". Cirra è uno dei due gioghi del Parnaso, e qui sta ad indicare Apollo stesso.

Analisi e interpretazione

Il proemio dell'*Inferno*

Nel proemio dell'*Inferno*, la *protasi* annuncia l'argomento della cantica (vv. 3-6), cioè il difficile viaggio che aspetta Dante-personaggio, l'angoscia che proverà alla vista del dolore delle anime infernali e che Dante-autore riferirà (Dante-personaggio è il protagonista degli eventi e deve compiere il viaggio; Dante-autore racconta il viaggio quando è già avvenuto).

Segue una triplice invocazione del poeta (vv. 7-9):

1 alle Muse, chiamate in soccorso come omaggio alla classicità;
2 alla proprio ingegno, cioè alle proprie facoltà poetiche, perché lo aiutino a narrare il viaggio;
3 alla memoria che, avendo registrato quanto ha visto, ora gli sarà indispensabile per la narrazione.

Il proemio del *Purgatorio*

Nel proemio del *Purgatorio*, la *protasi* (vv. 1-6) annuncia lo stile e l'argomento della seconda cantica. Il tono deve essere più solenne e lo stile adatto alla materia narrata; le anime infatti, purificandosi, ascendono al Paradiso. L'espressione «alza le vele» indica l'inizio di un viaggio verso uno spazio aperto, affrontato da Dante con la consapevolezza di avere gli strumenti espressivi per farlo (*la navicella del mio ingegno*).

Segue l'invocazione a Calliope, Musa per eccellenza, in quanto protettrice della poesia epica (nell'*Inferno* c'è una generica invocazione di aiuto alle Muse), affinché anche la sua poesia risorga: la poesia, che ha cantato sinora i dannati la cui anima è morta alla Grazia divina (*la morta poesì*), ora si innalza (*resurga*) e Dante ha bisogno di un sostegno maggiore da parte della divinità per esprimerla adeguatamente.

Il proemio del *Paradiso*

Nel *Paradiso*, all'anticipazione dell'argomento nella *protasi* (vv. 1-12) segue l'invocazione ad Apollo, maestro delle Muse (vv. 13-36). È interessante osservare che alla purificazione di Dante-protagonista corrispondono la difficoltà della materia poetica e l'intensità dell'invocazione di Dante-autore.

Tra classicità e cristianesimo

Si è dunque potuto notare come vi sia una sorta di "gradualità" nell'invocazione iniziale delle tre cantiche, che vuole indicare la progressiva difficoltà dell'operazione letteraria da compiere. Dopo l'invocazione alle Muse e al proprio ingegno, perché siano all'altezza della narrazione (*Inferno*), Dante nel *Purgatorio* si rivolge a Calliope – musa dell'epica – mostrando la consapevolezza della maggiore difficoltà che la materia della cantica comporta e la necessità di elevare i propri mezzi espressivi (*e qui Callïopè alquanto surga*, v. 9).

È però nel *Paradiso* che il poeta fiorentino compie una fusione davvero perfetta fra tradizione classica e cultura cristiana. Non bastano le Muse, ma è lo stesso Apollo che dovrà ispirargli una poesia, quella del *Paradiso*, dove Dante ricorderà quel che può del regno santo e perfino di quel *ciel che più della sua luce prende* (cioè dell'Empireo), sede di Dio. Apollo, figura mitologica classica, diventa pertanto una trasfigurazione letteraria del Dio cristiano, e questo proemio configura dunque la *Commedia* come poema sacro a tutti gli effetti; poema che da un lato consentirà a Dante di conseguire la gloria letteraria (*coronarmi allor di quelle foglie...*), e dall'altro sarà di esempio – con il suo forte messaggio di verità – per altri poeti che verranno dopo di lui (*forse di retro a me con miglior voci / si pregherà perché Cirra risponda*, vv. 35-36). Impossibile, pertanto, non collegare questi ultimi versi a quelli pronunziati nel XVII canto del *Paradiso* da Cacciaguida, che investirà Dante di un'altissima missione etica e profetica.

Attività

1. I tre poemi

Componi un testo scritto, rispondendo alle seguenti domande.

a. In quali canti della *Commedia* è contenuto il proemio?
b. Qual è l'argomento enunciato in ogni cantica?
c. Perché nei tre proemi varia l'invocazione alle divinità ispiratrici della poesia?

2. Il proemio del *Paradiso*

Rileggi e analizza i versi del proemio al *Paradiso*, poi rispondi alle seguenti domande.

a. In che cosa consiste l'inadeguatezza della memoria e l'inesprimibilità della materia della terza cantica?
b. Quale episodio mitologico richiama Dante per condannare la superbia umana nei confronti di Dio e perché?

La struttura della *Commedia* e il percorso ascensionale

In ambito filosofico, teologico e scientifico Dante è da considerarsi un divulgatore più che un creatore di idee. Per quanto riguarda la cosmologia, egli aderisce a quella geocentrica, elaborata fin dal II secolo d.C. dal geografo egiziano Tolomeo e fatta propria da san Tommaso.

La Terra è immobile al cento dell'universo e intorno a essa, oltre una sfera di fuoco, roteano nove Cieli cristallini (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno, Stelle fisse, primo Mobile o Cristallino), al di là dei quali c'è l'Empireo, cioè il Paradiso vero e proprio.

All'origine la superficie della Terra era divisa in due emisferi, uno composto solo di acqua (boreale), l'altro solo di terra (australe). La terra dell'emisfero australe s'inabissò allorché dal Cielo fu scagliato Lucifero; ritraendosi per non essere contaminata dal contatto con il corpo dell'angelo ribelle, riemerse nell'emisfero boreale formando la *gran secca*.

Nell'abisso infernale, a forma di cono rovesciato, sono collocati i dannati eterni e gli angeli che hanno parteggiato per Lucifero; questi è rimasto confitto nel centro fisico della Terra, una metà del suo corpo (dal busto alla testa) nell'emisfero boreale e l'altra metà (dalle cosce ai piedi) nell'emisfero australe. Al centro dell'emisfero boreale Dante colloca Gerusalemme, equidistante dal Gange e dall'Ebro, e ai suoi antipodi, nell'Oceano dell'emisfero australe, pone l'unica terra emersa, cioè la montagna del Purgatorio, sulla cui cima sorge il Paradiso Terrestre. Di conseguenza, quando nasce il sole a Gerusalemme (Nord), alle sorgenti dell'Ebro è mezzanotte, alle foci del Gange è mezzogiorno, sulla montagna del Purgatorio (Sud) è l'ora del tramonto.

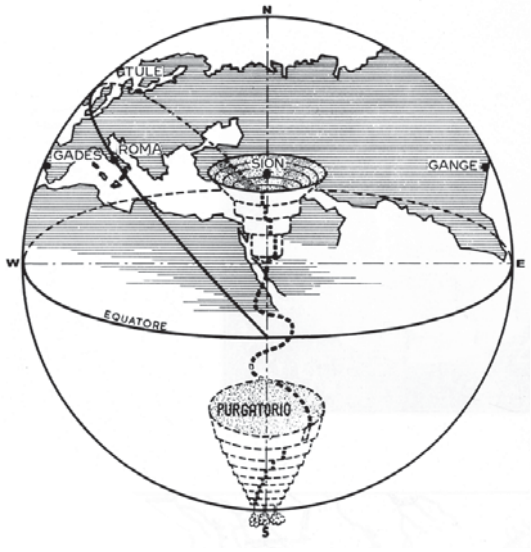
Il disegno del mondo ultraterreno lo si ricava dal viaggio compiuto da Dante:

- incomincia dall'Inferno, voragine che si apre sotto Gerusalemme;
- giunge al centro della Terra, in cui è confitto Lucifero (la *natural burella*, *Inf.*, XXXIV, v. 98);
- risale lungo un percorso sotterraneo aggrappato a Virgilio e sul corpo peloso di Lucifero;
- riemerge alla luce dell'emisfero australe su un'isoletta posta agli antipodi di Gerusalemme, da cui si innalza la montagna del Purgatorio e in cima ad essa il Paradiso Terrestre (> *Purg.* XXVIII);
- ascende ai Cieli concentrici intorno alla terra;
- raggiunge l'Empireo, sede dei beati riuniti nella Candida Rosa.

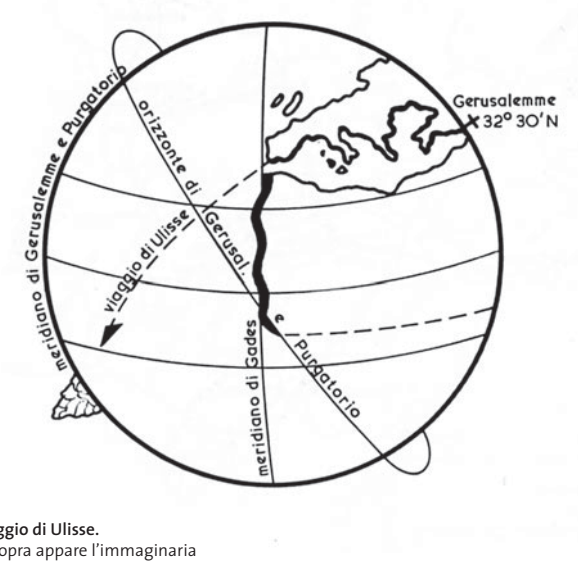
L'Empireo riceve da Dio, uno e trino, una «luce intellettüal, piena d'amore» (*Par.*, XXX, v. 40); Dio è motore immobile: tutto comprende senza essere compreso, con il suo Amore pervade l'intero mondo attraverso gli angeli e gli influssi benefici che discendono dai Cieli ma non annulla il libero arbitrio dell'uomo, perché ciascuno sceglie il bene o il male in base alla propria intelligenza e volontà.

L'ascesa verso l'Empireo

Quello immaginato da Dante è un viaggio di purificazione, volto a raggiungere la perfezione morale e la beatitudine celeste: il percorso deve quindi essere ascensionale, dal basso verso l'alto,



L'aldilà di Dante.
L'immagine in alto (tolta come la seguente dal volume di C. Gizzi, *L'astronomia del poema sacro*) ci mostrano l'Inferno e il Purgatorio situati sullo sfondo del globo terrestre così come Dante li ha concepiti, posti cioè nei due emisferi boreale e australe, l'uno sotto Gerusalemme (Sion), l'altro ai suoi antipodi. Il cammino percorso da Dante nel traversarli è indicato con una linea tratteggiata.



Il viaggio di Ulisse.
Qui sopra appare l'immaginaria traiettoria della rotta seguita da Ulisse da Cadice (le colonne d'Ercole) fino alle vicinanze del Purgatorio, con indicazione della latitudine rispettivamente di Gerusalemme e della montagna del Paradiso Terrestre.

(Immagini e didascalie di questa pagina sono tratte da *Divina Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna, 2001)

dalle tenebre del peccato alla luce della Grazia Divina.

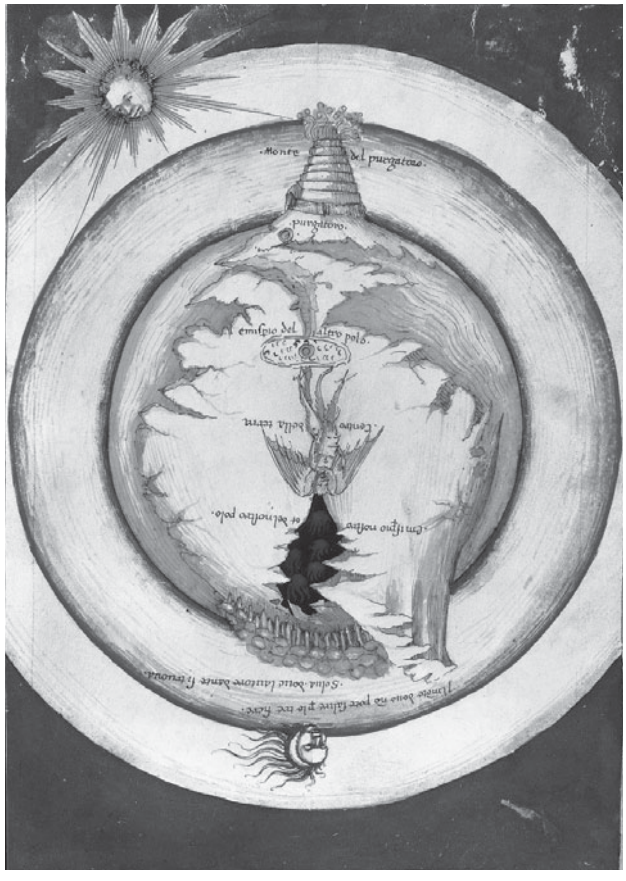
La "discesa" nell'Inferno è, pertanto, solo apparentemente tale: nella cosmologia dantesca l'emisfero nord-boreale (Gerusalemme, punto di partenza) è più in basso, perché meno perfetto, nei confronti dell'emisfero sud-australe, destinato da Dio a essere sede del Paradiso Terrestre. Dante dunque "scende" nell'Inferno e lo percorre tenendo la sinistra (*Ed elli a me: «Tu sai che 'l loco è tondo; / e tutto che tu sie venuto molto, / pur a sinistra, giù calando al fondo»*; "Ed egli a me: «Tu sai che l'Inferno è circolare, benché tu abbia percorso un arco molto ampio sempre verso sinistra, scendendo giù verso il fondo»", *Inf.*, XIV, vv. 124-126), ma in realtà sta "salendo" verso il Purgatorio.

Uscito dal buio infernale, sulla spiaggetta del Purgatorio Dante contempla il sorgere dell'alba, preludio del mondo della speranza che si appresta a percorrere (*Dolce color d'orïental zaffiro, / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo, puro infino al primo giro, / a li occhi miei ricominciò diletto, / tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta / che m'avea contristati li occhi e 'l petto*. "Un tenero colore azzurro intenso, come quello di uno zaffiro orientale, che si diffondeva nella serena cavità del cielo, limpido fino all'orizzonte, riportò gioia ai miei occhi non appena uscii fuori dall'atmosfera infernale che mi aveva rattristato gli occhi e il cuore", *Purg.* I, vv. 13-18).

Giunto sulla montagna del Purgatorio, procede nella sua salita tenendo la destra, che rappresenta simbolicamente la direzione del bene – in opposizione alla sinistra che ha mantenuto nell'Inferno e che rappresenta il peccato e il male (*Mentre che sì per l'orlo, uno innanzi altro, / ce n'andavamo, e spesso il buon maestro / diceami: «Guarda: giovi ch'io ti scaltro»; / feriami il sole in su l'omero destro, / che già, raggiando, tutto l'occidente / mutava in bianco aspetto di cilestro*; "Mentre procedevamo così sul margine esterno della cornice, uno davanti all'altro, e spesso il mio buon maestro mi diceva: «Stai attento: è necessario che io ti metta in guardia», mi colpiva sulla spalla destra il sole, che ormai con i suoi raggi mutava da azzurrino in bianco tutta la parte occidentale del cielo" , *Purg.*, XXVI, v. 1-6).

La meta è l'Empireo (*Io, che al divino dall'umano, / a l'etterno dal tempo era venuto, / e di Fiorenza in popol giusto e sano*; "Io che ero giunto dalla terra alla realtà divina, dal tempo della storia all'eternità e da Firenze a un popolo giusto e buono" *Par.*, XXXI, vv. 37-39), la visione della Trinità e del mistero dell'Incarnazione (*Par.* XXXIII), che Dante appena intuisce e fatica a ricordare.

Dio è dunque il fine sia dell'avventuroso percorso di peregrinazione di Dante-personaggio dall'Inferno all'Empireo, sia del complesso viaggio intellettuale e spirituale di Dante-autore dal peccato verso le supreme verità morali e religiose; a differenza del folle volo del grande Ulisse, il cui viaggio oltre le colonne d'Ercole (cantato in *Inf.* XXVI) era un'esperienza del tutto umana, l'itinerario dantesco è ispirato dalla Grazia divina, e dunque non può portare – come capitò all'eroe greco – alla morte, bensì a una sicura salvezza.



La rappresentazione della **Terra secondo Dante**, XIV secolo. Firenze, Biblioteca Nazionale.

Allegoria e interpretazione «figurale»

Nella *Epistola* a Cangrande (> A1 T61) Dante offre una chiave di lettura per la *Commedia*, quando distingue due principali livelli di significato di un testo: quello letterale o storico e quello allegorico, nel quale possono essere inclusi anche il livello morale (che fornisce indicazioni di comportamento su ciò che l'uomo deve fare per la salvezza dell'anima), e quello anagogico (che attribuisce un significato spirituale a un fatto reale, rintraccia nei fatti reali i segni delle realtà trascendenti, spirituali ed eterne, le quali costituiscono il fine dell'esistenza umana).

Gli studiosi medioevali interpretavano in senso anagogico la lettera della Bibbia: l'opera non veniva letta solo in quanto fonte di un messaggio religioso, ma anche come rivelazione dell'origine e dell'ordinamento del mondo, la radice di ogni sapere: poiché «tutto ciò che è viene da Dio», anche il sapere proviene da Lui. Questa convinzione fece sì che per l'uomo medioevale la storia e il mondo stesso fossero vissuti come allegorie di quanto scritto nella Bibbia che, oltre a possedere *auctoritas* per la sua qualità di essere rivelata, cioè di contenere le parole di Dio, acquistava valore anche in quanto esemplare, offriva cioè esempi per indurre a non commettere il male e ad abbracciare il bene.

Significato letterale e allegorico del viaggio ultraterreno

Dante chiede che la sua opera sia letta con gli stessi strumenti di comprensione adottati dai teologi per la Bibbia: il significato letterale è il racconto del viaggio da lui compiuto, per Grazia

LE PAROLE

Incarnazione
Nella teologia cattolica è l'unione della natura umana (anima e corpo) e divina nell'unica persona di Cristo (la seconda persona della Trinità), nato dalla Vergine Maria per opera dello Spirito Santo.

straordinaria, attraverso i regni dell'oltretomba (lo stato delle anime dopo la morte; *Epistola XIII*); il significato allegorico-morale è il viaggio dal peccato alla salvezza e, nel contempo, è il viaggio dell'umanità dalla corruzione alla giustizia e alla pace. Come dice il critico C. Singleton, infatti, «nell'*io* di Dante convergono l'uomo in generale, soggetto del vivere e dell'agire, e l'individuo storico, titolare di un'esperienza determinata hic et nunc, in un certo spazio e in un certo tempo» (Singleton, 1978).

Realismo e rappresentazione «figurale»

Tutta la *Commedia* è pervasa da una particolare forma di allegoria, che è quella cosiddetta «figurale». Il concetto di «figura» è proprio dell'esegesi cristiana della Bibbia: per i Padri della Chiesa i fatti dell'Antico Testamento costituivano la prefigurazione storica dei fatti del Nuovo; Adamo, padre naturale degli uomini, era figura di Cristo, in cui tutti gli uomini rinascono alla vita superiore della Grazia e della Fede; anche Mosè, personaggio storico che sotto il faraone Ramses II (1250 a.C.) guidò la fuga degli ebrei dall'Egitto, era letto come annuncio di Cristo.

Caratteristica della concezione figurale è l'idea che l'elemento figurante, senza perdere la propria concretezza storica, s'invera più compiutamente nell'elemento figurato (Mosè, "figura" di Cristo, s'invera in Cristo stesso, che rappresenta l'"adempimento" della profezia). Scrive al riguardo il critico tedesco Erich Auerbach: «l'interpretazione figurale stabilisce tra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende e adempie il primo» (Auerbach, 1984).

Questa concezione, che costituisce uno dei pilastri della mentalità e della letteratura medioevale, ha avuto la sua massima realizzazione nella *Commedia*. In essa coesistono realismo e concezione «figurale» del mondo terreno: tutto quello che avviene sulla terra è provvisorio e rivela il proprio significato compiuto soltanto alla luce della Verità divina. L'incontro di Dante con le anime dei morti, un tempo personaggi veri, reali, animati da particolari vizi o virtù, ha lo scopo di cogliere in essi la realizzazione compiuta di quanto espressero da vivi in maniera figurale: «il personaggio è tanto più reale quanto più è integralmente interpretato, quanto più esattamente è inserito nel piano della salute eterna» (Auerbach, 1967).

Dante "figura" dell'umanità

Dante-personaggio è figura dell'umanità alla ricerca di Dio: «quel che egli vede e impara nei tre regni è realtà vera, concreta, tale appunto che vi è contenuta e interpretata la "figura" terrena; vedendo, ancora vivo, la verità adempiuta, egli è personalmente salvato e nello stesso tempo diventa capace di annunciare al mondo la sua visione e di indicargli la retta via. La comprensione del carattere figurale della *Commedia* non offre certo un metodo universalmente valido per spiegare tutti i passi controversi ma essa fornisce alcuni principi per l'interpretazione. Si può essere certi che ogni personaggio storico o mitologico che appare nel poema deve significare qualche cosa che ha uno stretto rapporto con ciò che Dante sapeva della sua esistenza storica o mitica, e precisamente il rapporto di adempimento e figura; ci si deve guardare dal togliere al personaggio tutta la sua esistenza storico-terrena per assegnargli soltanto un valore allegorico-concettuale. Ciò vale in particolare per Beatrice» (Auerbach, 1967).

Realtà storico-terrena e valore allegorico dei personaggi

Personaggi come Virgilio (figura della ragione e della sapienza terrena che si sottomette alla fede) e Beatrice (figura della fede cristiana che valorizza le qualità umane) non sono semplici allegorie, frutto di invenzione artistica e indicativi solamente di un valore morale: essi che, da vivi, erano una figura provvisoria, una prefigurazione della loro vita ultraterrena, mantengono nell'aldilà una loro realtà storica e sono percepiti da Dante come figure compiute, in quanto nella loro realtà ne comprendono un'altra universale ed eterna: «all'opposto che negli antichi poeti dell'oltretomba [Omero nell'*Odissea*, Virgilio nell'*Eneide*], i quali mostravano come reale la vita terrena e come umbratile quella sotterranea, in lui [Dante] l'oltretomba è la vera realtà, il mondo terreno è soltanto *umbra futurorum* [prefigurazione di eventi futuri], tenendo conto però che l'*umbra* è la prefigurazione della realtà ultraterrena e deve ritrovarsi completamente in essa» (Auerbach, 1967).

Dimensione politica e concezione provvidenziale della storia

Impegno morale della *Commedia*

Dante apparteneva a una famiglia fiorentina di antica e piccola nobiltà, che fondava la sua ricchezza sulla proprietà terriera, messa in difficoltà dallo sviluppo borghese dei Comuni e dalle lotte per il predominio tra le opposte fazioni. Orgoglioso rappresentante dei ceti magnatizi, il poeta iniziò una rapida carriera politica, ben presto compromessa dall'aggravarsi del conflitto tra i guelfi Bianchi e i guelfi Neri. Come Priore delle Arti (1300) egli tentò di porsi al di sopra delle parti, anche se poi si avvicinò ai Bianchi, per ostacolare il tentativo del papa Bonifacio VIII, appoggiato dai Neri, di estendere il suo dominio sulla Toscana; questa scelta gli costò l'esilio.

Negli anni dell'esilio maturò la coscienza politica di Dante. Ingiustamente colpito nella sua libertà personale, fece anche quanto gli era possibile per far sentire la sua voce. Egli vedeva nella crisi dell'Impero e del Papato, istituiti entrambi da Dio per garantire un buon governo dell'umanità, la causa di ogni male: il pontefice che avrebbe dovuto aiutare i credenti a raggiungere la felicità spirituale era al centro di intrighi politici e fomentava guerre e disordini; l'imperatore, che in base alla missione affidatagli da Dio doveva garantire la felicità terrena, la pace, far valere la giustizia, trascurava il suo compito e si disinteressava dell'Italia, rappresentata come un cavallo "indomito e selvaggio"

Critica del presente

Certamente l'esilio, ingiustamente subìto, contribuì a rafforzare in Dante il convincimento di vivere in un'epoca detestabile, in cui gli antichi valori di onestà e di bene comune erano tramontati, insieme al mondo cavalleresco, ormai esautorato dal governo delle città per far posto alle nuove classi sociali in ascesa, la

LE PAROLE

Figura
Il termine deriva dal verbo latino *fingere*, "dare una forma". Da questo significato primitivo si passa a quello di "stampo" o di "contorno" poi a "modello" o "copia di un modello".

gente nova proveniente dal contado, che si era arricchita e si era impadronita di Firenze, sostituendosi alle famiglie patrizie.

Una figura allegorica che ben rappresenta questa nuova società, avida e rissosa, è la lupa famelica della *Commedia*, che Dante immagina di incontrare nella «selva oscura», (*una lupa, che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza*; "una lupa, che nella sua magrezza sembrava carica di tutti i desideri più sfrenati" *Inf.*, I vv. 49-50). La lotta politica tra le fazioni, che per taluni aspetti era segno di fermento e di affermazione di autonomia dal potere imperiale o papale, per Dante non indica l'avvento di un mondo nuovo, ma solo decadenza e disgregazione, il segno della fine del mondo.

Attesa della fine del mondo

Per Dante il comportamento del singolo individuo deve corrispondere al disegno provvidenziale che governa la storia, la quale non è illimitata ma è compresa tra un principio, che è il peccato originale, e una fine, che è la fine del mondo non lontana.

- In sintonia con il suo tempo e con la cronaca storica che lo raccontava, Dante faceva incominciare la storia umana con la cacciata dall'Eden di Adamo ed Eva in seguito al peccato di disubbidienza, il primo, originale.
- L'incarnazione di Cristo segna il riscatto degli uomini dal peccato originale, la riappacificazione tra Dio e l'uomo.
- La mondanizzazione della Chiesa ha determinato disordine civile e decadenza morale della società.
- Il Giudizio universale è imminente (*Vedi nostra città, quant'ella gira; / vedi li nostri scanni sì ripieni, / che poca gente più ci si disira*; "Vedi la nostra città – il Paradiso – quanto è vasta; vedi i nostri seggi così pieni che ormai vi verranno accolte solo poche altre anime"; *Par.*, XXX, vv. 130-132).

Possibilità di riscatto e missione di Dante

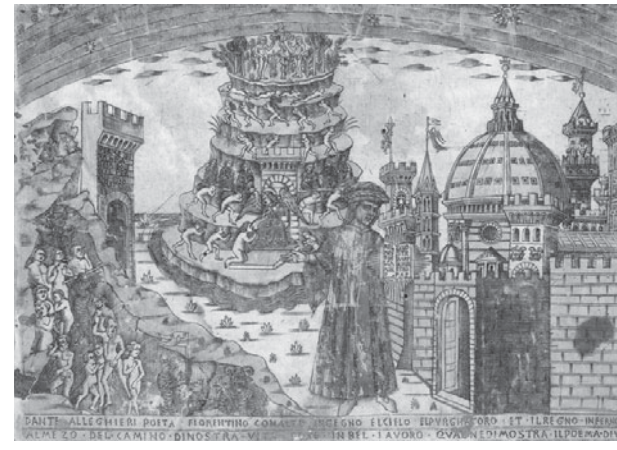
C'è tuttavia una figura di speranza in questa considerazione pessimistica della situazione storica: inviato da Dio, un Veltro, un veloce cane da caccia ucciderà la lupa (avidità, corruzione) e ripristinerà l'ordine morale (*Inf.*, I, vv. 100-111). A differenza di sant'Agostino, Dante vede una possibilità di riscatto anche nella «città terrena», dove c'è l'impronta della volontà divina. La *Commedia* contiene un messaggio esemplato su quello della Bibbia e il poeta si sente investito da Dio: il viaggio ultraterreno, oltre a significare la propria personale redenzione, simboleggia il cammino dell'umanità verso il riscatto spirituale; quei seggi assegnati per l'eternità ai Beati, quasi tutti già occupati, indicano che si avvicina il tempo del Giudizio universale e Dante può salvare con il suo ammonimento le ultime anime destinate agli scanni della «città celeste».

Sincretismo culturale e sviluppo del pensiero politico

Dante ricavò la sua visione della storia sia dalle Sacre Scritture sia dalla tradizione classica precristiana. Egli concepì la classicità come una prefigurazione del Cristianesimo, considerò i romani come i veri protagonisti della storia del mondo (riscontrava negli eventi della storia romana l'intervento costante della Provvidenza) e gli imperatori, dal franco Carlo Magno agli Asburgo, come i loro diretti successori. Pur nutrendo un'incondizionata fiducia nella funzione storica e provvidenziale dell'Impero e della Chiesa, egli non risparmia critiche nella *Commedia* alle due istituzioni universali, e affronta il tema politico in stretta unione con la visione morale.

È poi interessante notare lo sviluppo del pensiero dantesco, passato da una prospettiva municipale fiorentina, con l'adesione a ideali guelfi, nell'*Inferno*, a una visione ispirata al ghibellinismo, nel *Purgatorio* e, soprattutto, nel *Paradiso* (ma anche nelle *Epistulae* e nella *Monarchia*).

- Nell'*Inferno*, il dialogo con il fiorentino Ciacco è occasione per condannare la decadenza civile e morale della vita comunale; l'ambizione sfrenata dei ceti contrastanti, l'invidia reciproca e la cupidigia di potenza e ricchezza, erano le cause delle lotte civili e dell'instabilità delle leggi (*Inf.*, VI). Successivamente, l'incontro con il conte Ugolino della Gherardesca, pisano, incarcerato e fatto morire di fame insieme ai quattro figli dall'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, è l'occasione per una durissima invettiva contro Pisa, città ghibellina, simbolo di una società imbarbarita dagli odi di parte (*Inf.*, XXXIII).
- Nel *Purgatorio* la problematica delle lotte cittadine è collocata nella prospettiva della crisi dell'Impero. Una lunga invettiva contro le deplorevoli condizioni di Firenze e dell'Italia, lacerata dalle fazioni in ogni sua regione e città, denuncia la mancanza di una guida politica imperiale: gli imperatori hanno rinunciato alla loro missione universale, a intervenire nei conflitti locali per ristabilire l'ordine e la pace (*Purg.*, VI).
- Nel *Paradiso*, all'imperatore Giustiniano è affidato un lungo monologo in cui si sostiene la necessità di una pace universale sotto l'unica autorità dell'Impero, istituzione voluta dalla Provvidenza divina (*Par.*, VI).



Baccio Baldini, **Allegoria della Divina Commedia**, dopo il 1465. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana. Questa incisione è tratta dal dipinto di Domenico di Michelino e rappresenta Dante con il libro della *Divina Commedia*, alla sua sinistra la città di Firenze, alla destra la rappresentazione dell'Inferno, alle sue spalle la montagna del Purgatorio.

LE PAROLE

Sant'Agostino
Agostino nell'opera *La città di Dio* (413-426), getta le basi del sincretismo culturale, ovvero della mediazione tra cultura classica e cristiana: esalta il cristianesimo come erede della civiltà romana ma svaluta pessimisticamente la "città terrena", figlia del peccato in opposizione alla "città celeste" della pace eterna che si raggiunge dopo la morte.

Il giudizio su Dante nelle diverse epoche

Dante e il suo tempo

Ogni epoca ha costruito una propria immagine di Dante. Per i fiorentini suoi contemporanei Dante era ora l'intellettuale «per lo suo savere alquanto presuntuoso, schivo et isdegnoso» (Giovanni Villani, *Cronica*), ora, dal punto di vista dei suoi avversari, un uomo politico che aveva gravi colpe da espiare.

La *Commedia*, nonostante tali preclusioni, ebbe nel Medioevo una diffusione straordinaria presso i letterati, ma anche presso i borghesi e le classi popolari che ne venivano a conoscenza, canto per canto, tramite pubbliche letture, le cosiddette *Lecturae Dantis*: il popolo vi sentiva espresse le proprie aspirazioni a un rinnovamento spirituale, vi vedeva additati tutti i mali (odi, esili, guerre) che dilaniavano il mondo comunale ormai in crisi; vi riconosceva personaggi e fatti della cronaca. Due novelle di Franco Sacchetti testimoniano di come l'opera, trasmessa oralmente, fosse conosciuta anche da un pubblico incolto (> A1, Approfondimenti, p. 242).

I primi commentatori

La copia autografa della *Commedia* è andata perduta, e quella che ci è pervenuta è frutto del lavoro degli amanuensi. Tra il 1330 e il 1355 si afferma, sulla base dei primi manoscritti, l'antica *vulgata* dantesca. Su di essa è stata curata da Giorgio Petrocchi la principale edizione critica della *Commedia*, ricavata dal confronto integrale dei manoscritti di tutta la tradizione (*La Commedia secondo l'antica vulgata*). I commentatori più antichi furono i figli di Dante, Pietro e Iacopo che, insieme ai critici (l'autore anonimo dell'*Ottimo commento*, Jacopo della Lana, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, Filippo Villani) hanno fornito utilissime interpretazioni di carattere retorico-grammaticale e allegorico su alcuni passi dell'opera.

Petrarca e Boccaccio

Nel corso del Trecento, Francesco Petrarca indica Dante «accettissimo al volgo»e la *Commedia* una sintesi della cultura e della mentalità del tempo, ma esprime parecchie riserve sull'opera, in quanto scritta in volgare e non in latino, la lingua nobile per eccellenza. Giovanni Boccaccio, invece, ammirò Dante, gli dedicò la prima biografia (> A1, Approfondimenti, p. 244) e fece una pubblica lettura della *Commedia* nell'autunno del 1373, presso la chiesa fiorentina di Santo Stefano, difendendola contro la diffidenza di Petrarca.

La critica del Quattro-Seicento

L'atteggiamento di Petrarca fu condiviso dagli umanisti del Quattrocento, che all'uso del volgare e allo stile umile contrapponevano il latino classico e la ricerca di modelli linguistici puri e raffinati.

Leonardo Bruni definì Dante «poeta dei ciabattini e dei fornai», perché non poetava in latino. Nel Rinascimento, quando s'impose definitivamente l'uso del volgare, la lingua della *Commedia*, così stilisticamente varia, fu giudicata disarmonica e «rozza» rispetto al gusto classico dominante. Pietro Bembo, il più autorevole letterato del Cinquecento, curò una famosa edizione della *Commedia* per il tipografo Aldo Manuzio (1502), ma riconobbe con imbarazzo il valore dell'opera: «un bello e spazioso campo di grano» mescolato a erbacce, a espressioni «rozze, immonde e brutte» (1525, *Prose della volgar lingua*, libro II cap. XX). Dante non venne apprezzato neppure in età barocca, perché la ricerca esasperata del nuovo e dello stupefacente che caratterizza il Seicento lo fece sembrare arcaico, rozzo e superato.

Anche nei secoli anzidetti tuttavia, Dante fa sentire la sua presenza in autori rinascimentali come Machiavelli, in poeti epici come Ariosto e Tasso, e fuori d'Italia nell'autore inglese John Milton (*Paradiso perduto*, 1667).

La critica del Settecento

Nel Settecento Gasparo Gozzi curò la stampa della prima edizione completa delle opere di Dante (1757-1758), ma il secolo dell'Arcadia e dell'Illuminismo non le apprezzò.

Il gesuita Saverio Bettinelli (*Lettere virgiliane*, 1757) riteneva i versi danteschi «oscuri e stravaganti» e la lettura del poema «sfinimento e noia», «per tanti cerchi e bolge, fra mille abissi, con Dante che tramortiva ad ogni paura». Giuseppe Baretti considerò la *Commedia* «oscura, noiosa e seccantissima». Negativo è anche il giudizio del celebre illuminista francese Voltaire, che definì la *Commedia* un miscuglio di elementi barbarici e il suo autore un noioso oscurantista. Nel Settecento si delinea tuttavia un'inversione di gusto, che apprezza quegli elementi "barbarici" criticati da umanisti e illuministi. La svolta è segnata dal giudizio del filosofo Giovanbattista Vico, che definì Dante «il toscano Omero del Medioevo», sublime poeta, interprete di un'epoca primitiva ed eroica, capace di trovare equilibrio tra l'espressione della fantasia e della ragione. Secondo Vico tre sono i motivi per leggere la *Commedia*: è «istoria de' tempi barbari d'Italia, fonte di bellissimi parlari toscani, esempio di sublime poesia» (*Discoverta del vero Dante ovvero nuovi principi di critica dantesca*, 1728-1729).

La svolta romantico-risorgimentale

Si apre così la strada alla rivalutazione di Dante nell'Ottocento. Il Romanticismo rifiuta i modelli classici e riabilita il Medio Evo, valorizzando forme di poesia più "primitiva" e appassionata, espressione di naturalezza.

Il filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel (*Lezioni sull'estetica*, 1836-1838) considerò la *Commedia* «vera epopea artistica del Medioevo cristiano e cattolico», nella quale il mondo umano viene potenziato, anziché annullato, dalla sua proiezione nell'oltretomba. Conformemente al concetto romantico dello svolgimento della vita e della storia dal finito all'infinito, la *Commedia* rappresenta per Hegel la totalità della vita che si svolge dall'individuale dell'Inferno all'universale del Paradiso.

Il Risorgimento vide in Dante il padre della cultura e della lingua nazionale, l'incarnazione dell'esule politico: Ugo Foscolo lo definì «profeta della sua patria», Giuseppe Mazzini individuò nel poeta fiorentino il precursore dell'ideale patriottico di Italia unita.

La critica positivistica

Nell'Italia post-unitaria si colloca Francesco De Sanctis, uno dei più grandi interpreti della *Commedia*, che subisce ancora l'influsso della sensibilità romantica ma

si apre alle istanze della critica positivistica, elaborando una teoria estetica realistico-sociologica (*Storia della letteratura italiana*, 1870).

De Sanctis

Egli vede in Dante il grande autore della tradizione nazionale, e assegna alla sua opera un ruolo centrale per l'educazione letteraria nelle scuole dell'Italia unificata. De Sanctis conduce una lettura dell'opera in base al connubio fra «mondo intenzionale» (la dottrina filosofica, teologica e allegorica del Medio Evo) e «poesia» (la forza del sentimento e dell'invenzione fantastica). Egli non indaga il significato delle allegorie, né ricostruisce il pensiero filosofico di Dante, ma si sofferma sulla forza passionale della poesia e su alcuni grandi personaggi, soprattutto dell'Inferno. Francesca da Rimini non è esempio allegorico di lussuria né Ulisse di frode intellettuale ma l'una è vista come l'eroina romantica, «la prima donna moderna della nostra letteratura», l'altro come l'essere d'eccezione, il titano solitario in aperto conflitto con i suoi tempi e destinato a soccombere.

L'attività dei filologi della cosiddetta «scuola storica», legata alla cultura positivista e a un metodo critico basato sulle fonti (D'Ancona, D'Ovidio, Barbi), diede vita a numerose edizioni dell'opera di Dante; del 1888 è la fondazione della "Società Italiana Dante Alighieri" che si occupa dell'edizione nazionale delle opere e pubblica riviste specializzate di studi danteschi.

La critica del Novecento

Si colloca agli inizi del Novecento l'importante lettura del poema da parte del critico Benedetto Croce (*La poesia di Dante*, 1921), che distingue all'interno della *Commedia* poesia e «struttura» dottrinale.

Croce svaluta come «impoetico» tutto quanto è attinente alla cultura e alla società medioevale, perché lo ritiene materiale che soffoca la poesia; celebra invece le parti liriche e sentimentali in cui emerge la potente immaginazione dantesca. A Croce si deve la rivalutazione del *Paradiso*, contro la tendenza romantico-ottocentesca ad esaltare la poesia dell'*Inferno*; ma la separazione del momento poetico dalla struttura determina una lettura frammentaria, che riduce l'autentica poesia ad alcuni episodi del poema («ciascuno di quegli episodi sta per sé») e ne trascura altri.

Questa interpretazione influenzerà, negli anni Trenta, l'opera di altri critici, quali Attilio Momigliano e Carlo Grabher. D'ispirazione crociana sono anche gli autorevoli studi di Giovanni Getto e Luigi Russo, intesi a considerare poesia e struttura elementi indissolubili e a recuperare l'intima compattezza della *Commedia*. Russo (1946-1948) sostiene che la struttura non preesiste alla poesia ma è generata dall'intuizione poetico-fantastica, è il mondo storico che nell'animo di Dante si esprime in poesia.

Altri contributi fondamentali, svincolati dall'interpretazione crociana, vengono dal filologo tedesco Erich Auerbach che, puntando soprattutto sugli elementi stilistici, tende ad una comprensione unitaria dell'opera e alla sua salda collocazione nel contesto culturale e nella mentalità medioevale da cui essa è scaturita. Auerbach elabora una concezione «figurale» della poesia dantesca: le anime che Dante incontra nel suo viaggio sono la realizzazione della «figura» costituita dalla loro esistenza terrena e questo non annulla le loro caratteristiche individuali, al contrario le esalta e le mette in particolare rilievo. Tale concezione sovverte quindi quella crociana, perché indica tutto il materiale del poema che per Croce non era poesia come la base del realismo rappresentativo di Dante e presupposto necessario della sua poesia. In questo modo Auerbach applica un procedimento tipico del Medioevo, che vede nella realtà e quindi nei personaggi una prefigurazione di verità eterne.

Su tali posizioni si allineano grandi studiosi come l'americano Charles Singleton, che riconduce il poema alla mentalità medioevale e definisce la narrazione della *Commedia* un viaggio della mente (*itinerarium mentis*) e del cuore verso Dio come evento reale dell'anima.

In Italia insigni interpreti danteschi sono stati Mario Fubini, Gianfranco Contini (*Un'idea di Dante*), Emilio Bigi, Bruno Nardi e D'Arco Silvio D'Avalle con acute indagini stilistiche, filologiche, linguistiche, semiotiche. Edoardo Sanguineti (*Il realismo di Dante*, 1966), critico di orientamento marxista, ha fornito un'interessante studio in chiave sociologica della *Commedia*. Egli presenta Dante come un acuto critico della nascente società mercantile (*la gente nova e i subiti guadagni*), e lo paragona al romanziere francese Balzac (1799-1850), che a sua volta sottolineò realisticamente le contraddizioni e il travaglio dell'epoca in cui visse.

Allo studio di Dante hanno fornito notevoli contributi anche i poeti, da Giovanni Pascoli a Gabriele D'Annunzio, a Guido Gozzano, da Clemente Rebora a Eugenio Montale (> A1, Approfondimenti, p. 266), agli angloamericani Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot.

In conclusione, l'opera di Dante è stata studiata da molti punti di vista e in tutte le epoche, perché i temi trattati sono innumerevoli e riguardano gli eterni dilemmi dell'uomo; ed è per questo che Eliot gli tributò l'omaggio di considerarlo «il più universale fra tutti i grandi poeti».

PER LO STUDIO

a. Per quali motivi la *Commedia* ebbe straordinaria diffusione nel Medioevo?
b. Quale fu l'atteggiamento di Petrarca e Boccaccio nei confronti dell'opera dantesca?
c. Che cosa non è poesia, secondo Croce, nella *Commedia* di Dante?
d. La *Commedia* è stata interpretata attraverso i tempi e culture in modo diverso. In quali epoche e per quali motivi ha fatto registrare il livello più basso di interesse? In quale secolo si affermò un vero e proprio culto dantesco?
e. Individua e spiega qualche esempio relativo all'interpretazione "figurale" di Auerbach sulla base dei passi letti nel corso dell'antologia dantesca.

Verifica
Ritratto d'autore Dante

►1
Indica se le affermazioni relative alla *Epistola XIII* (*Lettera a Cangrande*) sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. La data di pubblicazione della *Lettera* è incerta.	○	○
2. La lettera dà indicazione su come leggere la *Commedia*.	○	○
3. Dante spiega che la *Commedia* ha vari livelli interpretativi.	○	○
4. La *Commedia* appartiene al genere letterario a cui il titolo stesso allude.	○	○
5. La *Commedia* ha un inizio lieto e una fine tragica e lo stile è elevato e sublime.	○	○
6. La finalità della *Commedia* è rappresentare un'enciclopedia del sapere medioevale.	○	○
7. Il destinatario della lettera è il signore di Ravenna che ospitò Dante fino alla morte.	○	○
8. Tra i diversi livelli di significato presenti nella *Commedia* quello morale interpreta i fatti reali come segni della realtà spirituale.	○	○
9. A proposito del pluristilismo, nella *Lettera a Cangrande* Dante modifica la teoria linguistica e stilistica sostenuta nel *De vulgari eloquentia*.	○	○

►2
Terza prova
Il *De vulgari eloquentia* è un trattato sul problema della lingua. Spiega in 8-10 righe che cosa s'intende con il termine "trattato" e i temi dell'opera.

►3
Terza prova
Sofferma la tua attenzione sul testo del *Convivio* dal titolo *I quattro significati dei testi scritti* e confrontalo col seguente passo tratto dai *Sermoni* di sant'Agostino: quando udite l'esposizione delle Scritture, crediate effettivamente nella verità storica dell'avvenimento di cui leggete, altrimenti, corrodendo le basi storiche di esso rischierete di costruire nel vuoto.
Rispondi quindi in 3-5 righe alla seguente domanda: quale concezione dell'allegoria emerge dai due testi?

►4
Terza prova
Rileggi il sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* e individua se la concezione dell'amore espressa in questa poesia è la stessa che Dante elaborò nella *Vita nuova*. Esponi le tue conclusioni in un testo di 8-10 righe.

►5
Parlare
Rifletti sui principali caratteri dell'epoca in cui visse Dante, soffermandoti sui seguenti punti.
- Situazione politica (fine del Sacro romano impero; monarchie nazionali; stati regionali; l'ultimo tentativo teocratico del Papato).
- Situazione di Firenze (vicende del governo cittadino; le due fazioni politiche).
- Posizioni politiche di Dante (nel momento in cui fu Priore e nel periodo successivo).

Organizza le tue conoscenze sull'argomento e preparati a esporle oralmente in 15-20 minuti.

►6
Parlare
Individua le analogie e le differenze relative alla caratterizzazione di Beatrice nella *Vita nuova* e nei versi 1-39 del XXX canto del *Purgatorio*. Annotale in una scaletta e poi preparati ad esporle oralmente ai compagni di classe in 10 minuti.

►7
Terza prova
Esponi in un testo scritto di 20-25 righe la struttura, il contenuto e il significato dell'opera *Vita nuova*, utilizzando come traccia di sviluppo i seguenti termini: *amore, autobiografico, perfezionamento spirituale, poesia, prosa, rinnovamento, Stilnovo.*

►8
Relazione
Imposta una relazione sul seguente argomento: «La concezione dell'amore dei poeti siciliani, degli stilnovisti e di Dante».
- Per reperire le informazioni necessarie le tue fonti possono essere i percorsi storico-letterari (*La poesia della scuola siciliana*, *Dalla lirica siculo-toscana al «dolce stil novo»*, *Vita nuova*) e le liriche corrispondenti (Giacomo da Lentini, *Amore è un desìo che ven da core*; Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*; *Io voglio del ver la mia donna laudare*; Guido Cavalcanti, *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*; Dante, *Donne ch'avete intelletto d'amore*; *Tanto gentile e tanto onesta pare*).
- Dopo aver selezionato il materiale e impostata la scaletta di sviluppo, scrivi una relazione di quattro pagine.

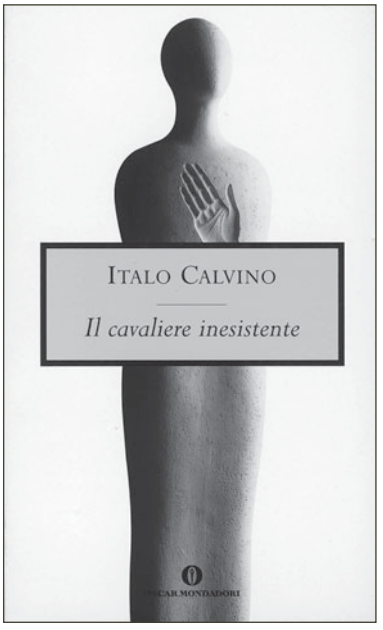
►9
Tema
Le immagini usate da Dante per celebrare la bellezza di Beatrice nella *Vita nuova* appaiono al giorno d'oggi superate. Esponi in due colonne di foglio protocollo le differenze tra la concezione stilnovista dell'amore e quella predominante attualmente tra i giovani, precisando con quali parole o immagini tu esalteresti la bellezza dell'amata/o.

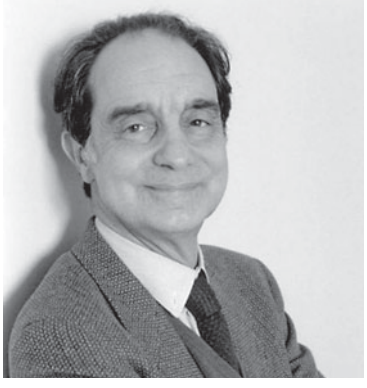
►10
Scrittura creativa
Nel sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* il riferimento alla navigazione prodigiosa esprime un bisogno universale di evasione dalla realtà quotidiana verso una dimensione ideale in cui regnano gentilezza, amore e concordia. Delinea anche tu, scrivendo un testo in prosa, una navigazione immaginaria in cui si esprimono i tuoi sogni e il tuo ideale di umanità. Un inizio potrebbe essere: "Vorrei trovarmi su una nave/una barca da pesca/un antico battello ecc... insieme a... e percorrere per giorni/mesi/poche ore... le rotte attraverso/verso...».

Scheda di lettura

Testo di invito e griglia operativa per l'analisi del romanzo

Ciascuna scheda presenta una traccia da seguire con molteplici proposte di lavoro: ogni studente e studentessa con l'aiuto dell'insegnante può scegliere quelle che ritiene più importanti per la comprensione (Testo di invito, Trama, Comunicazione narrativa), l'analisi e l'interpretazione (Contestualizzazione) del/i romanzo/i scelto/i, anche in funzione di eventuali relazioni-ricerca o di progetti pluridisciplinari.





Dati bibliografici	
Autore	Italo Calvino
Titolo	*Il cavaliere inesistente*
Editore, luogo, data di pubblicazione	Mondadori, Milano, 1959
Numero pagine	136 (IV ed., 1976)
Genere narrativo	Romanzo fantastico

Il cavaliere inesistente: la trama

La storia, ambientata nel Medioevo, è raccontata dalla monaca Teodora in un libro che scrive all'interno di un convento, dedicato alle imprese dei paladini di Carlo Magno. Il personaggio principale è Agilulfo, uno strano paladino senza corpo, di cui esiste solo la bianca armatura, animata dalla sola forza di volontà e dalla fede. Nobile d'animo, valoroso in battaglia, rigoroso e preciso in ogni suo comportamento, Agilulfo impersona il perfetto cavaliere, tutto spirito e razionalità. La sua intransigenza e l'ossessione maniacale per l'ordine (la sua armatura è candida a differenza di quella degli altri cavalieri) lo rendono antipatico agli altri paladini. Il solo ad ammirarlo è il giovane Rambaldo, giunto al campo cristiano per vendicare la morte del padre ucciso dal califfo Isoarre. Durante un banchetto, il cadetto Torresmondo contesta ad Agilulfo la legittimità del suo titolo di cavaliere, affermando che Sofronia, la vergine che questi sosteneva di avere salvato molti anni prima da due briganti, è sua madre, messa incinta da un cavaliere del Santo Gral. A partire da questo momento i due cavalieri saranno impegnati a dimostrare ognuno la propria verità. Torresmondo lascia il campo per andare in cerca dei cavalieri del Santo Gral. Agilulfo si mette in viaggio per rintracciare Sofronia, accompagnato dallo strambo scudiero Gurdulù (tutto corpo e poco cervello, all'opposto del suo padrone, impersona il piacere della vita nella sua concretezza e semplicità). Dietro a loro partono la guerriera Bradamante, innamorata di Agilulfo, e Rambaldo, a sua volta innamorato di lei. Da questo punto in avanti è tutto un susseguirsi di imprese perigliose, innamoramenti, incontri, duelli, rivelazioni, colpi di scena, fino a un'ultima e inaspettata giravolta narrativa.

Le pagine da 303 a 324 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

Testo di invito

Carlo Magno e la rivista dei paladini

Le pagine che seguono costituiscono l'esordio del romanzo. Sotto le mura di Parigi il re Carlo Magno sta per passare in rassegna la schiera dei suoi paladini e dei loro eserciti. Alla solennità della cerimonia fa da contrappunto la divertita ironia con cui Calvino descrive prima la sfibrante attesa da parte di fanti e cavalieri, costretti a stare immobili per ore sotto il sole cocente (*nelle armature si bolliva come in pentole tenute a fuoco lento... non è detto che qualcuno non avesse perso i sensi... ma l'armatura li reggeva*), poi il re medesimo, ritratto come ormai vecchio e un po' rimbambito, che ripete meccanicamente battute che sono sempre le stesse da anni (*Bella città Mompolier, città delle belle donne*).

Già da queste prime righe si avverte come l'interesse dello scrittore per il mondo cavalleresco, la sua disposizione all'invenzione fantastica, si coniughi a un atteggiamento morale. La descrizione della rivista diventa infatti occasione per rappresentare il vuoto di senso che si cela dietro quel dispiegamento imponente di truppe, che niente hanno di eroico: i soldati ronfano dentro le loro armature; inoltre, i rispettivi comandanti li considerano solo dei numeri, non riconoscono loro alcuna identità (*Cinquemila cavalieri, tremilacinquecento fanti...*).

Il brano presenta anche la figura del protagonista di questa favola morale e lo fa dapprima con la descrizione della sua armatura, di fattura accurata, candida e intatta in confronto a quella degli altri condottieri, a sottolineare la sua diversità, e poi con la misteriosa risposta che dà al re, allorché questi gli chiede perché non mostri il suo volto – «Perché io non esisto, sire». Si scoprirà nel corso della lettura che il cavaliere che non esiste, se non nella perfezione della sua armatura, può essere letto come una metafora dell'uomo moderno, sempre più separato dal suo corpo, vuoto e grottesco nella sua astratta razionalità, "disumano" e incapace di stabilire un rapporto con la realtà.

Se trovi interessante questo approccio ai problemi del nostro mondo e sei curioso di conoscere il seguito della storia, puoi proseguire la lettura del romanzo nell'edizione integrale Mondadori.

Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia. Carlomagno doveva passare in rivista i paladini[1]. Già da più di tre ore erano lì; faceva caldo; era un pomeriggio di prima estate, un po' coperto, nuvoloso; nelle armature si bolliva come in pentole tenute a fuoco lento. Non è detto che qualcuno in quell'immobile fila di cavalieri già non avesse perso i sensi o non si fosse assopito, ma l'armatura li reggeva impettiti in sella tutti a un modo. D'un tratto, tre squilli di tromba: le piume dei cimieri[2] sussultarono nell'aria ferma come a uno sbuffo di vento, e tacque subito quella specie di mugghio marino che s'era sentito fin qui, ed era, si vede, un russare di guerrieri incupito dalle gole metalliche degli elmi. Finalmente

1. Sotto le rosse mura di Parigi... i paladini: fonte d'ispirazione per Calvino sono i due filoni della narrativa cavalleresca: i canti delle gesta di Carlo Magno (742-814) e dei paladini di Francia contro i saraceni, dove dominano i temi della guerra e della fede (le *chansons de geste* della "materia di Francia"); le imprese di re Artù e dei cavalieri della tavola rotonda, dove prevale la tematica avventurosa e amorosa (la "materia di Bretagna"). Tuttavia il modello privilegiato da Calvino è l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, il poema cinquecentesco che realizza una magistrale sintesi dei due filoni narrativi, trattando la materia cavalleresca con quello spirito ironico e talora giocoso che si riscontra anche in queste pagine. I *paladini* sono i dodici «comites palatii», gli appartenenti alla corte imperiale di Carlo Magno, partecipi delle sue imprese e delle sue avventure.

2. cimieri: complesso degli ornamenti, talora pennacchi (fascio di penne), posti in cima all'elmo, spesso simbolo del grado e della nobiltà dei vari cavalieri.

ecco, lo scorsero che avanzava laggiù in fondo, Carlomagno, su un cavallo che pareva più grande del naturale, con la barba sul petto, le mani sul pomo della sella. Regna e guerreggia, guerreggia e regna, dài e dài, pareva un po' invecchiato, dall'ultima volta che l'avevano visto quei guerrieri.

Fermava il cavallo a ogni ufficiale e si voltava a guardarlo dal su in giù. – E chi siete voi, paladino di Francia?

– Salomon di Bretagna, sire! – rispondeva quello a tutta voce, alzando la celata[3] e scoprendo il viso accalorato; e aggiungeva qualche notizia pratica, come sarebbe: – Cinquemila cavalieri, tremilacinquecento fanti, milleottocento i servizi, cinque anni di campagna.

– Sotto coi brètoni, paladino! – diceva Carlo, e toc-toc, toc-toc, se ne arrivava a un altro capo di squadrone.

– Ecchisietevòi, paladino di Francia? – riattaccava.

– Ulivieri di Vienna, sire! – scandivano le labbra appena la griglia dell'elmo s'era sollevata. E lì: – Tremila cavalieri scelti, settemila la truppa, venti macchine da assedio. Vincitore del pagano Fierabraccia, per grazia di Dio e gloria di Carlo re dei Franchi!

– Ben fatto, bravo il viennese, – diceva Carlomagno, e agli ufficiali del seguito: – Magrolini quei cavalli, aumentategli la biada. – E andava avanti: – Ecchisietevòi, paladino di Francia? – ripeteva, sempre con la stessa cadenza: «Tàtta-tatatài, tàta-tàta tatàta...»

– Bernardo di Mompolier[4], sire! Vincitore di Brunamonte e Galiferno.

– Bella città Mompolier! Città delle belle donne! – e al seguito. – Vedi se lo passiamo di grado. – Tutte cose che dette dal re fanno piacere, ma erano sempre le stesse battute, da tanti anni.

– Ecchisietevòi, con quello stemma che conosco? – Conosceva tutti dall'arma[5] che portavano sullo scudo, senza bisogno che dicessero niente, ma così era l'usanza che fossero loro a palesare[6] il nome e il viso. Forse perché altrimenti qualcuno, avendo di meglio da fare che prender parte alla rivista, avrebbe potuto mandar lì la sua armatura con un altro dentro.

– Alardo di Dordona, del duca Amone...

– In gamba Alardo, cosa dice il papà?, – e così via. «Tàtta-tatatài tàta-tàta-tatàta...»

– Gualfré di Mongioja! Cavalieri ottomila tranne i morti!

Ondeggiavano i cimieri. – Uggeri Danese! Namo di Baviera! Palmerino d'Inghilterra!

Veniva sera. I visi, di tra la ventaglia e la bavaglia[7], non si distinguevano neanche più tanto bene. Ogni parola, ogni gesto era prevedibile ormai, e così tutto in quella guerra durata da tanti anni, ogni scontro, ogni duello, condotto sempre secondo quelle regole, cosicché si sapeva già oggi per domani chi avrebbe vinto, chi perso, chi sarebbe stato eroe, chi vigliacco, a chi toccava di restare sbudellato e chi se la sarebbe cavata con un disarcionamento e una culata in terra. Sulle corazze, la sera al lume delle torce i fabbri martellavano sempre le stesse ammaccature.

– E voi? – Il re era giunto di fronte a un cavaliere dall'armatura tutta bianca; solo una righina nera correva torno torno ai bordi; per il resto era candida, ben tenuta, senza un graffio, ben rifinita in ogni giunto[8] sormontata sull'elmo da un pennacchio di chissà che razza orientale di gallo, cangiante d'ogni colore dell'iride. Sullo scudo c'era disegnato uno stemma tra due

3. la celata: visiera mobile dell'elmo che serviva a riparare il capo e il volto.

4. Mompolier: antica grafia per Montpellier, nella Francia meridionale.

5. arma: sinonimo del simbolo araldico.

6. palesare: manifestare.

7. tra la ventaglia e la bavaglia: la ventaglia è la parte mobile dell'elmo a difesa del mento e la bavaglia è un sinonimo.

8. giunto: giuntura metallica.

lembi d'un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s'aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma ammantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l'altro, e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto. – E voi lì, messo su così in pulito... – disse Carlomagno che, più la guerra durava, meno rispetto della pulizia nei paladini gli capitava di vedere.

– Io sono, – la voce giungeva metallica da dentro l'elmo chiuso, come fosse non una gola ma la stessa lamiera dell'armatura a vibrare, e con un lieve rimbombo d'eco, – Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez!

– Aaah... – fece Carlomagno e dal labbro di sotto, sporto in avanti, gli uscì anche un piccolo strombettio, come a dire: «Dovessi ricordarmi il nome di tutti, starei fresco!» Ma subito aggrottò le ciglia. – E perché non alzate la celata e non mostrate il vostro viso?

Il cavaliere non fece nessun gesto; la sua destra inguantata d'una ferrea e ben connessa manopola[9] si serrò più forte all'arcione[10], mentre l'altro braccio, che reggeva lo scudo, parve scosso come da un brivido.

– Dico a voi, ehi, paladino! – insisté Carlomagno. – Com'è che non mostrate la faccia al vostro re?

La voce uscì netta dal barbazzale[11]. – Perché io non esisto, sire.

– O questa poi! – esclamò l'imperatore. – Adesso ci abbiamo in forza anche un cavaliere che non esiste! Fate un po' vedere.

Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi con mano ferma ma lenta sollevò la celata. L'elmo era vuoto. Nell'armatura bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno.

– Mah, mah! Quante se ne vedono! – fece Carlomagno. – E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?

– Con la forza di volontà, – disse Agilulfo, – e la fede nella nostra santa causa!

– E già, e già, ben detto, è così che si fa il proprio dovere. Be', per essere uno che non esiste, siete in gamba!

9. manopola: parte dell'armatura da cui è protetta la mano.
10. arcione: la parte alta della sella, a forma di arco.
11. barbazzale: la voce esce direttamente da una parte dell'armatura ossia dal rinforzo della celata, posto a protezione del mento e della gola.

Attività

Completa le seguenti affermazioni sul brano letto, scegliendo l'opzione corretta tra quelle proposte.

1. L'*incipit* del romanzo fornisce coordinate spazio-temporali
A. ◯ vaghe e imprecise
B. ◯ inverosimili e fantastiche
C. ◯ storicamente documentate

2. I nomi di alcuni paladini schierati tra l'esercito di Francia (Salomon di Bretagna, Ulivieri, Bernardo di Mompolier...) appartengono a
A. ◯ eroi popolari
B. ◯ personaggi storici
C. ◯ personaggi dei poemi cavallereschi

3. L'elencazione del numero degli effettivi delle truppe dei paladini vuole mettere in evidenza
A. ◯ la perdita dei valori umani
B. ◯ la forza dell'esercito cristiano
C. ◯ la magnificenza della cerimonia

4. L'imperatore Carlo Magno appare
A. ◯ solenne e autorevole
B. ◯ superficiale e senza ideali
C. ◯ saggio e consapevole dell'inutilità della guerra

5. La cerimonia della rivista militare suggerisce l'idea di un mondo
A. ◯ ordinato e monotono
B. ◯ assurdo e senza significato
C. ◯ illusorio e privo di autenticità

6. Gli aspetti del carattere di Agilulfo che possono essere dedotti dalla descrizione della sua armatura e del suo scudo sono
A. ◯ la concretezza e la semplicità
B. ◯ l'eccesso di razionalità e il perfezionismo
C. ◯ la mancanza di modestia e l'orgoglio del lignaggio

7. L'indizio che anticipa la sconcertante rivelazione di Agilulfo è
A. ◯ il brivido lungo il braccio
B. ◯ il fatto che non alzi la celata
C. ◯ la voce metallica che esce dall'elmo

8. La forza che permette ad Agilulfo di prestare servizio pur non esistendo è rappresentata
A. ◯ dalla volontà di esistere
B. ◯ dalla brama di onori e gloria
C. ◯ dal desiderio di essere accettato

9. Il sottile umorismo che pervade il brano ha lo scopo di
A. ◯ ribaltare la prospettiva eroica
B. ◯ alleggerire la tensione del racconto
C. ◯ ridicolizzare le imprese dei cavalieri

10. Il testo è caratterizzato da
A. ◯ semplicità lessicale e plurilinguismo
B. ◯ precisione lessicale e rapidità sintattica
C. ◯ ricercatezza lessicale e complessità sintattica

Scheda di lettura del romanzo

Dopo aver letto la versione integrale del romanzo, compila una scheda sulla base delle indicazioni fornite.

Trama
Completa la trama del romanzo fornita a pag. 325.

Comunicazione narrativa

Lo spazio		
Individua gli spazi entro i quali si collocano i momenti fondamentali della vicenda.	**1.** Dove si svolgono le vicende narrate? Sempre nello stesso luogo o in luoghi diversi?	**1.** Il romanzo si apre, come l'*Orlando furioso* (1532) di Ludovico Ariosto (1474-1533), sotto le mura di Parigi assediata dai mori. L'azione inizialmente si concentra all'interno dell'accampamento cristiano e sul campo di battaglia dove avviene il battesimo del fuoco di Rambaldo. La prima parte del racconto si chiude (*continua tu...*)
	2. Prevalgono gli spazi aperti o chiusi? Hanno una funzione descrittiva o esprimono significati simbolici?	**2.**
	3. Esiste una relazione tra l'organizzazione dello spazio e la struttura narrativa? Lo spazio geografico è realistico o di tipo fantastico?	**3.**

Il tempo		
Individua le indicazioni temporali (dirette o indirette) relative alla collocazione cronologica della vicenda. Individua in quale arco di tempo cronologico si sviluppa la storia narrata.	**1.** In quale epoca si svolge la storia?	**1.** .....
	2. Le circostanze storiche sono attendibili oppure rivestono significato emblematico?	**2.** Come lo spazio, anche il tempo non appartiene alla sfera del reale: il romanzo è un'allegoria storica delle contraddizioni del presente viste attraverso la lente di un passato inverosimile.
	3. La collocazione temporale in un lontano passato accentua oppure attenua il grado di consapevolezza del lettore rispetto alle problematiche affrontate nel romanzo?	**3.** .....
	4. È possibile stabilire quanto durano le vicende narrate? La narrazione procede secondo un ordine cronologico lineare?	**4.** .....
	5. Vi sono digressioni o sospensioni del racconto? Qual è il loro scopo?	**5.** .....

I personaggi e i temi		
Individua argomenti, idee, problemi di particolare rilevanza di cui i personaggi si fanno portavoce.	**1.** Quale rapporto esiste tra i temi su cui è incentrato il romanzo e il sistema dei personaggi?	**1.** I temi centrali del romanzo sono i falsi miti della società di massa, il contrasto tra ciò che l'uomo è e ciò che crede di essere, la realizzazione di se stessi. Il sistema dei personaggi è costruito attorno alla metafora dell'incompletezza dell'uomo. (*continua tu...*)
	2. Definisci il sistema dei personaggi, individuali e collettivi, evidenziando eventuali relazioni e corrispondenze.	**2.** .....
	3. Analizza i personaggi femminili, indicando quale concezione della donna e del rapporto amoroso esprimono.	**3.** .....

A 1

Il narratore		
Definisci il narratore (esterno, interno, narratore unico o presenza di narratori di secondo grado). Definisci il punto di vista prevalente (narratore onnisciente e focalizzazione zero; focalizzazione interna; focalizzazione esterna).	**1.** La situazione comunicativa del romanzo è nella norma oppure presenta caratteri inusuali?	**1.** .....
	2. Da quale punto di vista è raccontata la storia?	**2.** .....
	3. Quali qualità rendono adatto il personaggio prescelto al ruolo di narratore?	**3.** .....
	4. Qual è il rapporto narratore-autore?	**4.** Suor Teodora è *alter ego* dello stesso autore: entrambi, nel corso del lavoro di scrittura, provano di volta in volta esaltazione, malinconia, senso di inadeguatezza. (*continua tu...*) .....

Lo stile		
Individua le scelte stilistico-espressive. Scegli una pagina del romanzo che ritieni particolarmente significativa.	**1.** Prevale la paratassi o l'ipotassi?	**1.** Il romanzo evidenzia le caratteristiche della scrittura di Calvino: stile limpido, sintassi rapida e lineare, espressione semplice e concreta. (*continua tu...*) .....
	2. Definisci il lessico utilizzato dallo scrittore (raro, comune, raffinato, preciso...).	**2.** .....
	3. Qual è il tono prevalente del romanzo?	**3.** .....

Contestualizzazione

Il contesto storico-sociale della vicenda narrata		
Individua l'epoca in cui è ambientata la vicenda. Consulta eventualmente altre testimonianze che dall'invenzione letteraria dell'autore riconducano a fatti storici di rilievo e a documenti non letterari.	**1.** Il contesto storico-sociale in cui è ambientato il romanzo ha valore realistico oppure allegorico? Individua i suoi eventuali significati metaforici.	**1.** Il romanzo è una commistione tra fantasia e storia. Il Medioevo di Agilulfo e dei suoi compagni ha la dimensione fantastica dei poemi cavallereschi. La sua bizzarria rivela inquietanti analogie (*continua tu...*) ....
	2. Delinea i caratteri fondamentali della società rappresentata nel romanzo, riportando esempi significativi riferiti alle sue diverse componenti e ai singoli personaggi.	**2.** ....

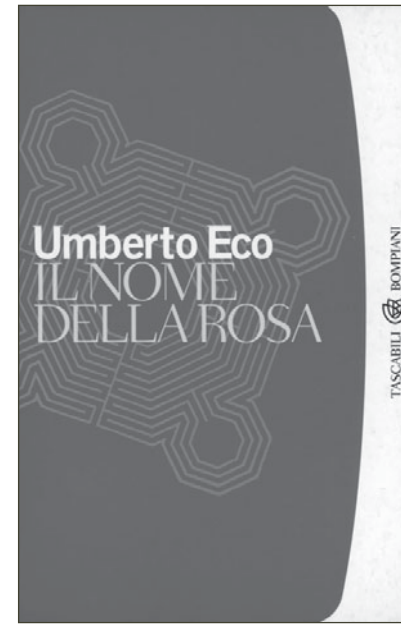
Il contesto in cui è stato pubblicato il romanzo e la produzione dell'autore		
Individua la situazione socio-storico, ideologico-culturale e letteraria relativa al momento della pubblicazione del romanzo. Ricerca su siti Internet o su manuali di storia letteraria eventuali notizie relative all'autore (vita, opere) e all'epoca in cui è vissuto. Confronta eventualmente il testo letto con altri dello stesso autore.	**1.** A quale fase della produzione narrativa di Calvino appartiene il romanzo? Di quale componente della sua personalità è espressione?	**1.** Pubblicato nel 1959, *Il cavaliere inesistente* completa la serie allegorico-fantastica di *I nostri antenati*, inaugurata con *Il visconte dimezzato* (1952) e proseguita con *Il barone rampante* (1957). (*continua tu...*) ....
	2. A quali fonti si ispira lo scrittore? In che modo le impiega?	**2.** ....
	3. Qual è la posizione dell'autore nei confronti della realtà socio-storico-culturale in cui il romanzo è nato?	**3.** ....
	4. Come evolve la poetica dello scrittore nelle opere successive? Quali innovazioni narratologiche la caratterizzano?	**4.** ....

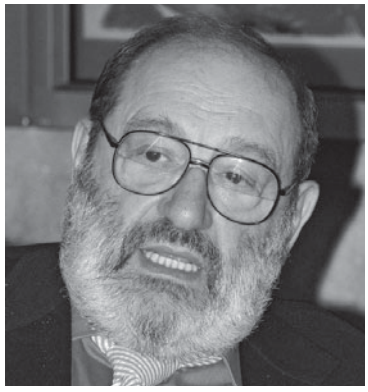
A1

Scheda di lettura

Testo di invito e griglia operativa per l'analisi del romanzo

Ciascuna scheda presenta una traccia da seguire con molteplici proposte di lavoro: ogni studente e studentessa con l'aiuto dell'insegnante può scegliere quelle che ritiene più importanti per la comprensione (Testo di invito, Trama, Comunicazione narrativa), l'analisi e l'interpretazione (Contestualizzazione) del/i romanzo/i scelto/i, anche in funzione di eventuali relazioni-ricerca o di progetti pluridisciplinari.





Dati bibliografici	
Autore	**Umberto Eco**
Titolo (eventuale sottotitolo, titolo originale se il romanzo è tradotto)	***Il nome della rosa***
Editore, luogo, data di pubblicazione	Bompiani, Milano, 1980
Numero pagine	503 (edizione tascabile)
Genere narrativo	Romanzo storico

Il nome della rosa: la trama

Nel novembre 1327 il dotto frate inglese Guglielmo da Baskerville, accompagnato dal novizio Adso, si reca per una delicata missione diplomatica in un'abbazia benedettina dell'Italia settentrionale, dove devono incontrarsi le due delegazioni dei francescani "spirituali" (appoggiati dall'imperatore Ludovico IV il Bavaro) e "conventuali" (fedeli a papa Giovanni XXII). Ma pochi giorni prima del suo arrivo, il giovane frate miniatore Adelmo è ritrovato morto in fondo alla scarpata ai piedi della biblioteca. L'abate Abbone prega Guglielmo, famoso per il suo ingegno sottile, di indagare sull'accaduto. Al primo delitto ne seguono altri: quello del monaco Venanzio, traduttore dal greco, ritrovato a testa in giù in una tinozza contenente sangue di maiale; di Berengario, l'aiutante bibliotecario, il cui cadavere galleggia in una vasca; di Severino, l'erborista, trovato con la testa spaccata; del bibliotecario Malachia, avvelenato da una sostanza che gli ha annerito la lingua e le dita della mano destra; infine quello dello stesso Abbone, soffocato in una segreta. Nel corso delle indagini Guglielmo scopre che Berengario e Adelmo erano uniti da un legame omosessuale e questa rilevazione sembra aprire la pista del delitto passionale. Intanto il previsto incontro tra i rappresentanti delle due correnti dell'ordine francescano fallisce e l'inquisitore pontificio, appresi i fatti, condanna per gli omicidi il frate cellario, accusato anche di eresia. Invece Guglielmo giunge alla soluzione dell'enigma e smaschera il vero colpevole.

Testo di invito

Il frate investigatore

Nelle pagine iniziali del romanzo Guglielmo e Adso si stanno dirigendo verso l'abbazia e il lettore comincia ad apprezzare le straordinarie capacità intuitive del frate.

L'esordio introduce le coordinate spazio-temporali del racconto (*Era una bella mattina di fine novembre... Come ci inerpicavamo per il sentiero... vidi l'abbazia*). Poi il narratore mette in evidenza lo spirito di osservazione e l'acume del maestro, che interpreta indizi apparentemente insignificanti. Segue la scena dell'arrivo concitato dei monaci, che restano sbalorditi alle parole di Guglielmo (e così anche il lettore!): egli sa che stanno cercando un cavallo, ne conosce il nome, indica loro il sentiero e il deposito della paglia dove possono trovarlo e sa anche descriverlo nei dettagli, senza averlo visto affatto. Le sue argute deduzioni nascono non solo dagli indizi lasciati dall'animale, ma anche dalla profonda conoscenza degli autori antichi. Questa conoscenza gli permette di prevedere comportamenti e mentalità dei suoi confratelli, che nello studio dei testi sacri si sono formati e la cui cultura hanno assorbito.

Se ti incuriosisce la figura di questo abile *detective* del Trecento, puoi leggere il romanzo nell'edizione integrale Bompiani.

Primo giorno
Dove[1] si arriva ai piedi dell'abbazia e Guglielmo dà prova di grande acume

Era una bella mattina di fine novembre. Nella notte aveva nevicato un poco, ma il terreno era coperto di un velo fresco non più alto di tre dita. Al buio, subito dopo laudi[2], avevamo ascoltato la messa in un villaggio a valle. Poi ci eravamo messi in viaggio verso le montagne, allo spuntar del sole.

Come ci inerpicavamo per il sentiero scosceso che si snodava intorno al monte, vidi l'abbazia. Non mi stupirono di essa le mura che la cingevano da ogni lato, simili ad altre che vidi in tutto il mondo cristiano, ma la mole di quello che poi appresi essere l'Edificio[3]. Era questa una costruzione ottagonale che a distanza appariva come un tetragono[4] (figura perfettissima che esprime la saldezza e l'imprendibilità della Città di Dio[5]), i cui lati meridionali si ergevano sul pianoro[6] dell'abbazia, mentre quelli settentrionali sembravano crescere dalle falde stesse del monte, su cui s'innervavano a strapiombo. Dico che in certi punti, dal basso, sembrava che la roccia si prolungasse verso il cielo, senza soluzione[7] di tinte e di materia, e diventasse a un certo punto mastio[8] e torrione (opera di giganti che avessero gran familiarità e con la terra e col cielo[9]). Tre ordini di finestre dicevano il ritmo trino della sua sopra elevazione, così che ciò che era fisicamente quadrato sulla terra, era

1. Dove: quando.

2. laudi: sono le preghiere recitate dai monaci all'alba. Esse costituiscono una delle «ore canoniche» di preghiera (*Mattutino*, di notte; *Laudi*, all'alba).

3. l'abbazia... l'Edificio: l'abbazia cui sono diretti Adso e Guglielmo è circondata da alte mura: su un angolo sorge una torre (*l'Edificio*) dove si trova la biblioteca.

4. tetragono: cubo, solido di quattro lati considerato il simbolo della solidità.

5. Città di Dio: l'espressione riprende il titolo della famosa opera (413-426) di sant'Agostino, in cui l'autore esprime la propria visione del mondo nella contrapposizione pessimistica tra la realtà terrena ("città del diavolo") e quella cristiana, perfetta ("città di Dio").

6. pianoro: luogo pianeggiante sul fianco della montagna su cui sorge l'abbazia.

7. senza soluzione: senza interruzione.

8. mastio: la parte elevata di una fortezza.

9. giganti... cielo: nella mitologia greca i giganti sono i Titani, figli del Cielo-Urano e della Terra-Gea, poi vinti da Zeus.

spiritualmente triangolare[10] nel cielo. Nell'appressarvici maggiormente, si capiva che la forma quadrangolare generava, a ciascuno dei suoi angoli, un torrione eptagonale, di cui cinque lati si protendevano all'esterno – quattro dunque degli otto lati dell'ottagono maggiore generando quattro eptagoni minori, che all'esterno si manifestavano come pentagoni. E non è chi non veda l'ammirevole concordia di tanti numeri santi, ciascuno rivelante un sottilissimo senso spirituale. Otto il numero della perfezione d'ogni tetragono, quattro il numero dei vangeli, cinque il numero delle zone del mondo, sette il numero dei doni dello Spirito Santo. Per la mole, e per la forma, l'Edificio mi apparve come più tardi avrei visto nel sud della penisola italiana Castel Ursino o Castel dal Monte[11], ma per la posizione inaccessibile era di quelli più tremendo, e capace di generare timore nel viaggiatore che vi si avvicinasse a poco a poco. E fortuna che, essendo una limpidissima mattinata invernale, la costruzione non mi apparve quale la si vede nei giorni di tempesta.

Non dirò comunque che essa suggerisse sentimenti di giocondità. Io ne trassi spavento, e una inquietudine sottile. Dio sa che non erano fantasmi dell'animo mio immaturo, e che rettamente interpretavo indubitabili presagi iscritti nella pietra, sin dal giorno che i giganti vi posero mano, e prima che la illusa volontà dei monaci ardisse consacrarla alla custodia della parola divina.

Mentre i nostri muletti arrancavano[12] per l'ultimo tornante della montagna, là dove il cammino principale si diramava a trivio[13], generando due sentieri laterali, il mio maestro si arrestò per qualche tempo, guardandosi intorno ai lati della strada, e sulla strada, e sopra la strada, dove una serie di pini sempreverdi formava per un breve tratto un tetto naturale, canuto di neve.

«Abbazia ricca», disse. «All'Abate piace apparire bene nelle pubbliche occasioni».

Abituato come ero a sentirlo fare le più singolari affermazioni, non lo interrogai. Anche perché, dopo un altro tratto di strada, udimmo dei rumori, e a una svolta apparve un agitato manipolo[14] di monaci e di famigli[15]. Uno di essi, come ci vide, ci venne incontro con molta urbanità[16]: «Benvenuto signore», disse, «e non vi stupite se immagino chi siete, perché siamo stati avvertiti della vostra visita. Io sono Remigio da Varagine, il cellario[17] del monastero. E se voi siete, come credo, frate Guglielmo da Bascavilla, l'Abate dovrà esserne avvisato. Tu», ordinò rivolto a uno del seguito, «risali ad avvertire che il nostro visitatore sta per entrare nella cinta[18]!».

«Vi ringrazio, signor cellario», rispose cordialmente il mio maestro, «e tanto più apprezzo la vostra cortesia in quanto per salutarmi avete interrotto l'inseguimento. Ma non temete, il cavallo è passato di qua e si è diretto per il sentiero di destra. Non potrà andar molto lontano perché, arrivato al deposito dello strame[19], dovrà fermarsi. È troppo intelligente per buttarsi lungo il terreno scosceso...».

10. Tre ordini... triangolare: la struttura architettonica con la ricorrenza del numero tre (considerato nel Medioevo il numero perfetto: *tre ordini di finestre... ritmo trino... spiritualmente triangolare*), rinvia all'immagine della divina Trinità.

11. Catel Ursino... Monte: Castel Ursino a Catania e Castel dal Monte nelle Murge, in Puglia, furono fatti costruire da Federico II di Svevia (1194-1250), la cui corte imperiale si trovava a Palermo (era re di Germania, d'Italia e di Sicilia).

12. arrancavano: si muovevano a fatica.

13. trivio: il sentiero si divide in tre direzioni.

14. manipolo: gruppo.

15. famigli: servi laici del convento.

16. urbanità: gentilezza.

17. cellario: monaco addetto alle provviste (dispensa, cantina) dell'abbazia.

18. nella cinta: dentro la cinta delle mura.

19. deposito... strame: luogo dove si accumulava il letame e la paglia delle stalle (strame) che veniva gettato dall'alto del convento.

«Quando lo avete visto?» domandò il cellario.

«Non l'abbiamo visto affatto, non è vero Adso?» disse Guglielmo volgendosi verso di me con aria divertita. «Ma se cercate Brunello, l'animale non può che essere là dove io ho detto».

Il cellario esitò. Guardò Guglielmo, poi il sentiero, e infine domandò: «Brunello? Come sapete?».

«Suvvia», disse Guglielmo, «è evidente che state cercando Brunello, il cavallo preferito dall'Abate, il miglior galoppatore della vostra scuderia, nero di pelo, alto cinque piedi, dalla coda sontuosa, dallo zoccolo piccolo e rotondo ma dal galoppo assai regolare; capo minuto, orecchie sottili ma occhi grandi. È andato a destra, vi dico, e affrettatevi, in ogni caso».

Il cellario ebbe un momento di esitazione, poi fece un segno ai suoi e si gettò giù per il sentiero di destra, mentre i nostri muli riprendevano a salire. Mentre stavo per interrogare Guglielmo, perché ero morso dalla curiosità, egli mi fece cenno di attendere: e infatti pochi minuti dopo udimmo grida di giubilo, e alla svolta del sentiero riapparvero monaci e famigli riportando il cavallo per il morso[20]. Ci passarono di fianco continuando a guardarci alquanto sbalorditi e ci precedettero verso l'abbazia. Credo anche che Guglielmo rallentasse il passo alla sua cavalcatura per permettere loro di raccontare quanto era accaduto. Infatti avevo avuto modo di accorgermi che il mio maestro, in tutto e per tutto uomo di altissima virtù, indulgeva al vizio della vanità quando si trattava di dar prova del suo acume e, avendone già apprezzato le doti di sottile diplomatico, capii che voleva arrivare alla meta preceduto da una solida fama di uomo sapiente.

«E ora ditemi,» alla fine non seppi trattenermi, «come avete fatto a sapere?».

«Mio buon Adso,» disse il maestro. «È tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle Isole diceva che

omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum[21]

e pensava alla inesausta riserva di simboli con cui Dio, attraverso le sue creature, ci parla della vita eterna. Ma l'universo è ancor più loquace di come pensava Alano e non solo parla delle cose ultime[22] (nel qual caso lo fa sempre in modo oscuro) ma anche di quelle prossime, e in questo è chiarissimo. Quasi mi vergogno a ripeterti quel che dovresti sapere. Al trivio, sulla neve ancora fresca, si disegnavano con molta chiarezza le impronte degli zoccoli di un cavallo, che puntavano verso il sentiero alla nostra sinistra. A bella e uguale distanza l'uno dall'altro, quei segni dicevano che lo zoccolo era piccolo e rotondo, e il galoppo di grande regolarità così che ne dedussi la natura del cavallo, e il fatto che esso non correva disordinatamente come fa un animale imbizzarrito. Là dove i pini formavano come una tettoia naturale, alcuni rami erano stati spezzati di fresco giusto all'altezza di cinque piedi. Uno dei cespugli di more, là dove l'animale deve aver girato per infilare il sentiero alla sua destra, mentre fieramente scuoteva la sua bella coda, tratteneva ancora tra gli spini dei lunghi crini nerissimi... Non mi dirai infine che non sai che

20. morso: parte della briglia che posta in bocca ai cavalli serve per tenerli a freno.

21. Alano... speculum: il teologo e scrittore francese (più noto come Alano da Lilla, 1128-1202) scrisse i seguenti versi: «ogni creatura del mondo è per noi come un libro e un'immagine nello specchio».

22. cose ultime: le realtà divine.

quel sentiero conduce al deposito dello strame, perché salendo per il tornante inferiore abbiamo visto la bava[23] dei detriti scendere a strapiombo ai piedi del torrione orientale, bruttando[24] la neve; e così come il trivio era disposto, il sentiero non poteva che condurre in quella direzione».

«Sì», dissi «ma il capo piccolo, le orecchie aguzze, gli occhi grandi...».

«Non so se li abbia, ma certo i monaci lo credono fermamente. Diceva Isidoro di Siviglia[25] che la bellezza di un cavallo esige "ut sit exiguum caput, et siccum prope pelle ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, ungularum soliditate fixa rotunditas"[26]. Se il cavallo di cui ho inferito[27] il passaggio non fosse stato davvero il migliore della scuderia, non spiegheresti perché a inseguirlo non sono stati solo gli stallieri, ma si è incomodato addirittura il cellario. E un monaco che considera un cavallo eccellente, al di là delle forme naturali, non può non vederlo così come le auctoritates[28] glielo hanno descritto, specie se», e qui sorrise con malizia al mio indirizzo, «è un dotto benedettino...».

«Va bene», dissi, «ma perché Brunello?».

«Che lo Spirito Santo ti dia più sale in zucca di quel che hai, figlio mio!» esclamò il maestro. «Quale altro nome gli avresti dato se persino il grande Buridano[29], che sta per diventare rettore a Parigi, dovendo parlare di un bel cavallo, non trovò nome più naturale?».

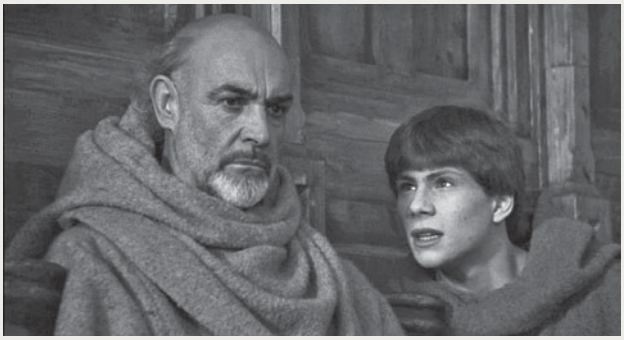
Così era il mio maestro. Non soltanto sapeva leggere nel gran libro della natura, ma anche nel modo in cui i monaci leggevano i libri della scrittura[30], e pensavano attraverso di quelli. Dote che, come vedremo, gli doveva tornar assai utile nei giorni che sarebbero seguiti. La sua spiegazione inoltre mi parve a quel punto tanto ovvia che l'umiliazione per non averla trovata da solo fu sopraffatta dall'orgoglio di esserne ormai compartecipe e quasi mi congratulai con me stesso per la mia acutezza.

23. la bava: la striscia fluida.
24. bruttando: sporcando.
25. Isidoro di Siviglia: il dotto Isidoro di Siviglia (570-636) è autore, tra l'altro, di un'opera enciclopedica (*Etymologiae*) che ebbe larghissima influenza sul sapere medioevale.
26. "ut... rotunditas": Secondo Isidoro la bellezza di un cavallo esige che "la testa sia piccola e sottile, con la pelle quasi aderente alle ossa, le orecchie piccole e aguzze, gli occhi grandi, le narici larghe, il collo eretto, la criniera e la coda folte, gli zoccoli solidi e rotondi".
27. inferito: dedotto, desunto dagli indizi.
28. le auctoritates: il sapere indiscusso degli autori antichi secondo la mentalità del Medioevo.
29. Buridano: Jean Buridan (1300-1358), filosofo francese e rettore dell'Università di Parigi, è noto per l'allegoria dell'Asino di Buridano, che morì di fame perché non riuscì a scegliere, tra due mucchi uguali di fieno, a quale accostarsi per primo.
30. i libri della scrittura: i testi scritti, fonte di sapere.

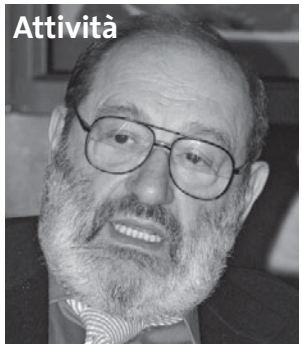
Il nome della rosa di Annaud

Regia: Jean-Jacques Annaud, 1986
Germania-Francia-Italia
Soggetto: Umberto Eco
Sceneggiatura: Alain Godard, Andrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin
Attori: Sean Connery (Guglielmo da Baskerville), Christian Slater (Adso da Melk), F. Murray Abraham (Bernardo Gui), Feodor Chaliapin Jr. (Jorge Da Burgos), Michael Lonsdale (L'abate), Valentina Vargas (La Ragazza), Ron Perlman (Salvatore), Helmut Qualtinger (Remigio), Volker Prechtel (Malachia), William Hickey (Ubertino da Casale), Michael Habeck (Berengario), Elya Baskin (Severino)
DVD: Warnes Bros, 2004 / Neue Constantin, 1986

Il nome della rosa di Annaud è una libera trascrizione cinematografica del romanzo di Eco.
Dei vari livelli di lettura a cui si presta il libro, nel film è stato privilegiato il racconto noir-poliziesco di ambientazione storica. Sono state eliminate le lunghe digressioni storico-filosofiche che caratterizzano il testo e nelle quali si nasconde la soluzione del giallo. Ne risulta una storia semplificata, dove i personaggi sono connotati in modo più definito, come buoni o cattivi, senza le sfumature del romanzo. Manca per esempio l'accenno alla sottile ammirazione di Guglielmo per Jorge, il responsabile della catena di omicidi, che viene delineato come un personaggio completamente negativo, secondo una logica cinematografica più semplicistica.
Si fanno alcune concessioni al lieto fine, come nell'episodio della strega, che nel romanzo viene mandata al rogo, mentre nel film viene salvata dai popolani.
Al di là delle numerose differenze, grazie alla splendida scenografia e ai costumi, nel film viene ricreata in modo suggestivo l'atmosfera medioevale del romanzo e viene ricostruita in modo molto fedele l'ambientazione nel monastero di Eberbach in Germania, dove è stato girato il film.
Al regista, che si era mostrato stupito della facilità con la quale era stato possibile realizzare la trasposizione cinematografica del suo romanzo, Eco ha spiegato di avere costruito ogni scena vivendola in prima persona, eseguendo esattamente quello che faceva fare ai suoi personaggi, arrivando persino a cronometrare i tempi dei loro spostamenti.



Attività



I. Rispondi alle domande sul brano letto scegliendo l'opzione corretta.

1. A quale sistema di computo del tempo, tipico del Medioevo, si attiene il narratore nell'esordio?

A. ◯ Alla scansione dei mesi in base alle attività agricole.
B. ◯ Alla divisione delle giornate in periodi corrispondenti alle ore liturgiche.

2. Quando Adso vede l'abbazia, che cosa lo colpisce?

A. ◯ La torre della biblioteca.
B. ◯ La posizione inaccessibile.

3. Quali sensazioni prova Adso guardando l'Edificio?

A. ◯ Timore e turbamento.
B. ◯ Commozione e giubilo.

4. Quale significato hanno i numeri ricorrenti nella struttura architettonica dell'Edificio?

A. ◯ Magico-esoterico.
B. ◯ Spirituale-religioso.

II. Ricostruisci il procedimento seguito da Guglielmo da Baskerville per definire la situazione in atto al momento del suo arrivo all'abbazia, associando a ogni indizio la deduzione corrispondente.

1. Impronte di zoccoli di un cavallo sulla neve. .....
2. Distanza regolare delle impronte. .....
3. Forma delle impronte. .....
4. Rami spezzati di fresco a cinque piedi di altezza. .....
5. Crini nel cespuglio di more. .....
6. Tracce di strame ai piedi dello strapiombo. .....
7. Partecipazione del cellario all'inseguimento del cavallo. .....
8. Modo di pensare dei monaci improntato al principio di autorità. .....

a. Altezza del cavallo.
b. Passaggio di un cavallo.
c. Zoccolo piccolo e rotondo.
d. Luogo in cui si trova il cavallo.
e. Si tratta del cavallo migliore della scuderia.
f. Capo piccolo, orecchie aguzze, occhi grandi, nome (Brunello).
g. Galoppo regolare, natura di buon galoppatore, animale non imbizzarrito.
h. Colore nero del mantello, coda folta, direzione seguita (sentiero a destra).

Scheda di lettura del romanzo

Dopo aver letto la versione integrale del romanzo, compila una scheda sulla base delle indicazioni fornite.

Trama
Completa la trama del romanzo fornita a p. 334.
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Comunicazione narrativa

Lo spazio		
Individua gli spazi entro i quali si collocano i momenti fondamentali della vicenda.	**1.** Dove si svolge l'azione? Sempre nello stesso luogo o in luoghi diversi? **2.** Prevalgono gli spazi aperti o chiusi? **3.** Lo spazio è presentato in funzione realistica o può avere un significato simbolico?	**1.** *Il nome della rosa* è ambientato in un'abbazia benedettina dell'Italia settentrionale dove si verifica una serie inspiegabile di delitti. (*continua tu...*) **2.** ..... **3.** .....

Il tempo		
Individua le indicazioni temporali (dirette o indirette) relative alla collocazione cronologica della vicenda. Individua in quale arco di tempo cronologico si sviluppa la storia narrata.	**1.** In quale epoca si svolge la vicenda? **2.** Quanto dura la vicenda narrata (ore, giorni, mesi, anni)? **3.** Le singole giornate seguono una scansione temporale? Vi è una qualche corrispondenza con l'organizzazione dei capitoli? **4.** Ci sono pause o digressioni significative? Come incidono sul ritmo narrativo? (Rispondi facendo riferimento a singoli capitoli o a gruppi di capitoli).	**1.** ..... **2.** La narrazione parte dall'arrivo di Guglielmo al convento per compiere una missione diplomatica: qui riceve anche l'incarico di far luce sui misteriosi delitti. Egli impiega sette giorni a condurre l'indagine e ricostruire i fatti. **3.** ..... **4.** .....

I personaggi e i temi		
Individua argomenti, idee, problemi di particolare rilevanza di cui i personaggi si fanno portavoce.	**1.** Quali sono i motivi tematici del romanzo?	**1.** I motivi tematici del romanzo sono il labirinto e l'intrigo, la discordia nelle questioni politiche, la concezione della cultura e del mondo medioevale.
	2. Analizza i personaggi principali e quelli secondari di maggior rilievo, evidenziando quali tra essi esprimono opinioni diverse sui temi affrontati.	**2.** .....
	3. Quale significato assume il titolo ai fini della comprensione dei temi affrontati?	**3.** .....

Il narratore		
Definisci il narratore (esterno, interno, narratore unico o presenza di narratori di secondo grado). Definisci il punto di vista prevalente (narratore onnisciente e focalizzazione zero; focalizzazione interna; focalizzazione esterna).	**1.** Chi è il narratore?	**1.** Adso, da vecchio, narra la vicenda vissuta, a diciotto anni, accanto al dotto francescano Guglielmo. La storia è, dunque, narrata in prima persona da un narratore interno, protagonista e testimone.
	2. Vi è corrispondenza tra il punto di vista del narratore e quello degli altri personaggi?	**2.** .....

Lo stile		
Individua le scelte stilistico-espressive. Scegli una pagina del romanzo che ritieni particolarmente significativa.	**1.** Prevale la paratassi o l'ipotassi? **2.** Definisci il lessico utilizzato dallo scrittore (raro, comune, moderno, arcaico, dialettale, specialistico...).	**1.** La forma prevalente è paratattica. **2.** .....

Contestualizzazione

Il contesto storico-sociale della vicenda narrata		
Individua l'epoca in cui è ambientata la vicenda. Consulta eventualmente altre testimonianze che dall'invenzione letteraria dell'autore riconducano a fatti storici di rilievo e a documenti non letterari.	**1.** Delinea i caratteri culturali dell'epoca in cui è ambientata la vicenda narrata, citando esempi o passi significativi che rinviano al contesto storico-sociale di riferimento.	**1.** Nel corso del romanzo la Storia compare in modo fantasioso, però sono riscontrabili abitudini di vita e alcuni eventi precisi della società medioevale. Gli amanuensi dell'ordine benedettino trascrivono e commentano i testi. Adso, mentre osserva ammirato il portale dell'abbazia, afferma che *pictura est laicorum literatura* cioè la pittura è la letteratura dei laici...

A1

Il contesto in cui è stato pubblicato il romanzo e la produzione dell'autore		
Individua la situazione storico-sociale, ideologico-culturale e letteraria relativa al momento della pubblicazione del romanzo. Ricerca su siti Internet o su manuali di storia letteraria eventuali notizie relative all'autore (vita, opere) e all'epoca in cui è vissuto. Confronta eventualmente il testo letto con altri dello stesso autore.	**1.** Quando è stato pubblicato per la prima volta il romanzo? Come si inserisce nella produzione dello scrittore?	**1.** .....
	2. Qual è la posizione di Eco nei confronti della realtà sociale, storica e culturale in cui il romanzo è nato?	**2.** .....
	3. Quali tecniche linguistiche e narrative adottate nell'opera ritornano nei successivi romanzi dell'autore?	**3.** La citazione erudita e la combinazione delle fonti sono utilizzate da Eco anche nei suoi romanzi successivi, tra cui *Il pendolo di Foucault*, 1988; *L'isola del giorno prima*, 1994; *Baudolino*, 2000; *La misteriosa fiamma della regina Loan*a, 2004.

Verso l'esame

Relazione-ricerca pluridisciplinare
> L'eroismo e la fedeltà del cavaliere nell'epica medioevale, p. 345

Saggio breve
> Il mistero del Graal, p. 348
> Religioni e tolleranza attraverso i tempi e le culture, p. 350
> La questione della lingua, p. 354
> Dalle *Rime* alla *Commedia*: stile e materia trattata, p. 356

Articolo di giornale
> Trovatori, giullari, goliardi, p. 357

Analisi del testo
> Jaufré Rudel, *Canzone dell'amore di lontano*, p. 359
> Cino da Pistoia, *Vedete, donne, bella creatura*, p. 361
> Bonvesin de la Riva, *Le cinquanta buone maniere a tavola*, p. 362

Tema di ordine generale
> Raccontarsi da sé: l'autobiografia, p. 364

A1
Parlare
pp. 24, 65, 69, 70, 78, 79

Relazione-ricerca pluridisciplinare
L'eroismo e la fedeltà del cavaliere nell'epica medioevale

RICERCA PLURIDISCIPLINARE

Imposta una relazione-ricerca sull'argomento «L'eroismo e la fedeltà del cavaliere nell'epica medioevale».

- Suddividi la tua relazione in tre sezioni (Introduzione – Sviluppo – Conclusione) come indicato nella tabella.
- Prendi spunto dai testi antologizzati e arricchisci le tue conoscenze consultando altre fonti storiche, artistiche (manuali, voci di enciclopedia, anche multimediale, sito internet).
- Dopo aver selezionato il materiale, elabora una relazione di 4 pagine, se scritte a mano, e di 8000 caratteri in corpo grafico 11, spazi esclusi, se scritte al computer.
- Correda il testo con una bibliografia che elenchi in modo ordinato e completo le fonti (libri con l'indicazione dell'autore, del titolo, dell'editore, della città e della data di pubblicazione; opere artistiche e musicali, siti internet...).
- Se conosci Power Point predisponi una serie di diapositive con testo, immagini ed eventuale sonoro.
- Infine preparati a esporre l'argomento oralmente in classe (hai a disposizione 15-20 minuti).

Introduzione	Introduci l'argomento e lo scopo della relazione, che si presta a essere snodo pluridisciplinare con Italiano, Storia, Arte, Musica.	Per esempio la relazione prende spunto da: **a.** la lettura della miniatura su *Lo scontro di Roncisvalle*, p. 70 **b.** la lettura ed eventuale ascolto dell'opera *Sigfrido* di R. Wagner, p. 78 continua tu...

Sviluppo	La tua scaletta di sviluppo può essere la seguente. **1. Dall'epica classica all'epica medioevale.** Il genere epico è una narrazione che celebra le imprese di un eroe e conserva la memoria delle vicende più significative di un popolo. Nell'antichità classica, i greci ritrovarono testimonianza delle loro origini nelle leggende dei poemi omerici, relative alla guerra di Troia e al ritorno degli eroi in patria. Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* (VIII secolo a.C.), l'eroe era un abile guerriero che combatteva in difesa del proprio onore, della propria terra e del proprio popolo, protetto o avversato dalle divinità. L'epica greca nacque come forma orale, cantata e tramandata da aèdi e cantori che declamavano i versi accompagnandosi con una cetra. I valori della civiltà greca, narrati nei poemi epici, furono poi rivisitati dai romani: l'epopea romana, rappresentata dal poema latino dell'*Eneide* di Virgilio (70-19 a.C.), inizia con l'eroe troiano Enea che viene investito da Giove della missione etico-politica di fondare nel Lazio la stirpe romana. In età medioevale, i nuovi cantori erano i giullari che nelle corti, nei castelli e nelle pubbliche piazze recitavano i testi composti dai poeti o da loro stessi. **2. La cavalleria in età medioevale.** **3. L'eroismo del cavaliere cristiano.** **4. L'eroe e gli affetti familiari.** **5. I valori cavallereschi di un popolo guerriero.**	2. > A1, Approfondimenti, pp. 24, 50, 51 3. > A1, pp. 70, 72. 4. ⇩1; > A1, p. 65 5. > A1, pp. 71, 72, 78.
Conclusione	Nella conclusione, riassumi le tue considerazioni sull'argomento.	

Anonimo
Poema del mio Cid

Il Cid e i cantari di Spagna, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Sansoni, Firenze, 1963

⇨ 1. *Il Cid: marito e padre affettuoso*

Condannato all'esilio dal re Alfonso, il Cid lascia, amareggiato, il castello di Bivar. Seguito da alcuni compagni, tra cui Alvar Fáñez, si dirige verso la città di Burgos. Qui gli abitanti si affacciano alle finestre per vederlo passare; per quanto ne riconoscano il valore e disapprovino la messa al bando inflittagli dal re, non osano accoglierlo nelle loro case. Giunto al palazzo, il Cid trova la porta sbarrata e, sebbene i suoi figli chiamino a gran voce, nessuno si presenta per riceverlo. Una fanciulla, avvicinatasi a lui per un momento, gli spiega che il re ha minacciato di morte coloro che gli daranno ospitalità o aiuto. Il Cid comprende quanto grande sia l'ira del re verso di lui e, dopo essersi fermato brevemente nella chiesa di Santa Maria, dove innalza una sentita preghiera, esce dalla città e si accampa in mezzo al ghiaioso letto del torrente Arlanzón. Tra coloro che comunque accorrono al seguito del Cid vi è Martín Antolínez, che diviene suo complice nell'inganno ordito contro due usurai ebrei: in cambio di due casse sigillate che fanno credere piene di oggetti preziosi, ma in realtà contenenti solo sabbia, ottengono un'ingente somma di denaro. Tolte le tende, si avviano verso il monastero di San Pietro di Cardeña dove, prima di lasciare il regno, il Cid incontrerà la moglie.

Il protagonista è un eroe incapace di astio, generoso verso il proprio re, che sa mal consigliato e di cui desidera orgogliosamente rimanere vassallo, umanamente consapevole dei pericoli cui sa di sottoporre i suoi seguaci, capace di usare l'astuzia per perseguire i suoi nobili scopi, animato da una religiosità profonda, espressa però con accenti meno drammatici e intensi di quella che caratterizza la *Canzone di Orlando*.

L'episodio della vittoria del Cid a Valenza si colloca nella seconda parte dell'opera, che narra le imprese guerresche del protagonista, prode in battaglia ma anche marito e padre affettuoso. L'ingresso nella città trae la sua compiutezza dall'arrivo della moglie Ximena e delle figlie, guidate dal nobile Alvar Fáñez. Il vescovo stesso, don Girolamo, va incontro alle donne con una solenne processione per sancire la conquista cristiana della città.

La scena che qui presentiamo si arricchisce di particolari delicati: il Cid si presenta alla moglie e alle figlie in assetto da parata, esibendosi in prodezze col suo bianco cavallo arabo Babieca, sot-

tratto al re di Siviglia; la trepida confessione della moglie, gioiosa di essere sfuggita all'accusa di tradimento che pesava sulla famiglia; infine, in vista di un prossimo scontro con il re del Marocco, lo sguardo gettato dal Cid e dai suoi cari dalle torri più alte dell'Alcázar di Valenza sui territori arabi ora prossimi a essere riconsegnati alla cristianità con l'immancabile riferimento a una fede che è anche baluardo e certezza.

L'espressione *il mio Cid* (che esplicita nel testo la presenza dell'«io» narrante) evidenzia la partecipazione affettiva del narratore e il suo atteggiamento di totale solidarietà verso il protagonista.

Allegro fu il mio Cid – e mai lo fu tanto – quando udì l'annunzio desiderato. Duecento cavalieri fece subito uscire per accogliere Minaya[1] e le donne di buon sangue[2]. Egli restò a Valenza ove aveva molto da fare; ma era sicuro che Minaya aveva provveduto a ogni cosa.

Tutti intanto muovono incontro a Minaya, alle donne, alle fanciulle ed a quanti sono in loro compagnia. Il mio Cid ordina a coloro che sono in città, di far guardia all'Alcázar[3], alle altre torri, a tutte le porte e alle uscite ed all'entrate. Gli adduceano[4] Babieca[5], ch'egli da poco ha tolto al re di Siviglia, nella grande giornata, sebbene non sappia il mio Cid, che alla buon'ora cinse spada, se sarà buon corridore ed ubbidiente al suo freno: presso la porta di Valenza, ov'egli si sente sicuro, vorrà far mostra delle sue armi alla moglie ed alle due figliuole.

Mentre con grandi onori sono accolte le donne, il vescovo don Girolamo, prima d'ogni altro, entra in città. Lascia il cavallo e s'affretta verso la cappella e, con quanti sono là da tempo in attesa, muove a ricevere le donne e il buon Minaya Alvar Fáñez, con manti di pelliccia e con croci d'argento. Non indugia colui che alla buon'ora cinse spada. Veste la tunica, ed ha lunga la barba; fa bardare Babieca e coprirlo di manti. Salta in groppa il mio Cid ed impugna una gran lancia. Sprona il cavallo, che ha nome Babieca, e lo lancia ad una corsa così bizzarra, che, a vederlo, tutti ne hanno stupore[6]. Da quel momento Babieca diventa celebre in tutta la Spagna[7]. È compiuta la corsa: smonta il mio Cid e corre verso la moglie e le due sue figliuole. Donna Ximena si getta ai suoi piedi appena lo ha visto. «Mercé, Campeador, in buon'ora cingeste spada! Voi mi avete rilevata da una grande umiliazione[8]. Ed ora eccoci qua, o signore, io e le vostre due figlie. Con l'aiuto di Dio e vostro, esse sono buone e ben allevate». Ed il Cid abbraccia le donne e le figlie e per la gran gioia tutti versano lagrime dagli occhi.

Tutti i suoi fidi sono in grande allegria e si danno a giocar d'armi ed a demolire tablados[9].

Udite ciò che dice, allora, colui che nacque alla buon'ora: «Voi, donna Ximena, diletta moglie onorata; e voi, figlie cuore ed anima mia, entrate con me nella città di Valenza, nel gran possedimento che ho conquistato per voi». Madre e figlie gli baciano la mano ed entrano, con molti onori, nella città di Valenza.

Con esse si avvia il mio Cid verso l'Alcázar: e sale quindi nel suo punto più alto. Le donne con occhi pieni di stupore guardano da ogni parte, contemplando la vasta distesa di Valenza: mirando, altrove, il mare, l'ampio e fitto verziere[10], e tutte le altre cose, che danno tanto piacere. Alzano le mani per ringraziare Iddio di sì eccellente e grande acquisto.

Sono proprio felici il Cid ed i suoi cari.

1. Minaya: Minaya Alvar Fáñez, personaggio storico. Compagno del Cid, fu alla corte di Castiglia nel 1095 e combatté nel 1097 per Alfonso VI.

2. le donne di buon sangue: sono Ximena e le figlie del Cid che vengono incontro al trionfatore di Valenza. La famiglia si era separata al tempo dell'esilio del Cid da Vivar.

3. Alcázar: la cittadella fortificata tipica delle città spagnole dominate dagli arabi (dall'arabo *al-qasr*, "palazzo").

4. adduceano: portano.

5. Babieca: il cavallo del Cid.

6. tutti ne hanno stupore: il Cid celebra con orgoglio guerriero la sua vittoria.

7. Da quel momento... la Spagna: da quel momento Babieca fu reputato un ottimo cavallo.

8. grande umiliazione: l'umiliazione della povertà e quella di essere accomunata dalle disposizioni reali alla condanna subita dal Cid per il suo presunto furto. Donna Ximena fu anche incarcerata.

9. tablados: grandi castelli di tavole di legno che nei tornei cavallereschi venivano demoliti con lance e giavellotti.

10. verziere: giardino.

Saggio breve
Il mistero del Graal

SAGGIO BREVE

Componi un saggio breve intitolato: «Il Graal tra leggenda, letteratura e storia».

1. Utilizza come base di lavoro i tre seguenti testi:
   - Chrétien de Troyes *La processione del santo Graal* (> A1 T13)
   - *Il Graal e l'immaginario letterario* (> A1, Approfondimenti, p. 97)
   - «Il prezioso "codice E39" Il mistero del Graal»(⇩1.)
2. Svolgi la tua trattazione argomentandola in modo sintetico, chiaro e strutturato.
3. Ipotizza una destinazione editoriale del tuo elaborato, in relazione alla quale fare delle scelte coerenti al momento dello svolgimento (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).
4. Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.
5. Non superare le quattro colonne di foglio protocollo, se scrivi a mano, e 2000 caratteri in corpo grafico 12, spazi esclusi, se digiti il testo al computer.

Introduzione	Spiega in modo sintetico ed efficace perché il Graal si colloca in un crocevia tra leggenda, letteratura e storia.	> A1 T13 > ⇨1.
Sviluppo	Articola l'argomentazione attraverso alcune domande (che in qualche caso possono essere esplicitate nel testo per dare vivacità all'esposizione, ma in linea di massima devono restare implicite e servirti come traccia per le tue affermazioni). Di seguito ti forniamo alcuni esempi. • Cos'è il Graal? • Le sue origini sono leggendarie o storiche? • In che modo la letteratura raccoglie, interpreta e rilancia la "vicenda del Graal"? • Sotto il profilo storico, cosa ci svela la "vicenda del Graal" sulla società in cui fu prodotta? • Quale significato si può attribuire al fatto che, all'approssimarsi del terzo millennio, la "vicenda del Graal" sia riemersa?	> A1 T13 >A1, Approfondimenti, p. 97 > ⇨1.
Conclusione	Concludi esprimendo la tua opinione personale, che può scaturire dalla riflessione sui seguenti punti. • La "vicenda del Graal" come uno dei cuori pulsanti della cultura medioevale occidentale. • Inesauribile repertorio di contenuti simbolici, i quali permettono di dar voce a tensioni e desideri che percorrono la società occidentale anche nei secoli successivi. • Vicenda storica e letteraria che si deve confrontare con i manoscritti ritrovati in numerose biblioteche di tutto il mondo. • Una domanda inquietante: torna il Graal perché la contemporaneità ha respinto la fredda razionalità e si è nuovamente rituffata nel magico, nell'esoterico, nell'irrazionale?	

⇨1. Il prezioso "codice E39" Il mistero del Graal

MODENA - Luccica l'oro della miniatura. Il re è in trono, e tutt'attorno a lui i Cavalieri della Tavola rotonda lo vestono con le insegne del suo rango. «*Molt fu grans li feste...*». Artù era stato incoronato re, signore, per condurre i suoi cavalieri alla ricerca del Graal, il sacro calice dell'Ultima cena che aveva raccolto il sangue di Cristo in croce.

Brillano i colori delle piccole immagini deliziosamente istoriate, e le pagine in pergamena trasmettono quasi un brivido di emozione. Il "mistero" del Graal, che ha alimentato mille tradizioni, culti e percorsi esoterici (fino al successo planetario del *Codice da Vinci*), è scritto qui, in questo manoscritto all'apparenza quasi "anonimo", di almeno 750 anni fa, tesoro fra i tesori della Biblioteca Estense di Modena. Il manoscritto E39 (la "E" sta per "estero"), risalente alla seconda metà del Duecento, è uno dei due soli codici al mondo che contiene l'intera trilogia del *Libro del Graal* di Robert de Boron, l'autore borgognone che diede avvio al mito cristiano della santa, agognatissima Coppa. Scritti agli inizi del Duecento, i tre libri (*Giuseppe d'Arimatea*, *Merlino* e *Perceval*) "dipanano" il racconto di una vicenda di fede e di rivelazioni, che culmina con le figure di Merlino, il profeta, guida di Re Artù, e Perceval, il cavaliere senza macchia, destinato a essere custode della preziosa reliquia. Già Chrétien de Troyes, alla fine del XII secolo, aveva prefigurato l'apparizione di un graal al banchetto del re, ma si trattava ancora di una visione ancorata alla mitologia celtica. Con Robert de Boron, il Graal diventò, a tutti gli effetti, un segno della fede, un patrimonio sacro e intoccabile. Vari codici, sparsi per le biblioteche del mondo, riportano parte della trilogia. Solo due la contengono per intero, e includono anche il *Perceval*: uno è il cosiddetto manoscritto Didot della *Bibliothèque Nationale* di Parigi, l'altro è il manoscritto E39 dell'Estense. Ma quello di Modena, hanno sottolineato gli studiosi (come l'insigne filologo Giulio Bertoni e Bernard Cerquiglini), è il più completo e corretto.

La ricerca del Graal è stata sempre una sfida rivolta agli ingegni e al coraggio. Una sfida capace ancora di entusiasmare e di "intrigare". Ma che le strade del Graal (almeno, quelle letterarie) conducessero a Modena era noto a pochi. A riportarlo in luce è stato il lavoro di uno dei maggiori filologi romanzi[1], Francesco Zambon, docente all'università di Trento e direttore dell'Istituto di lettere, teatro e melodramma della Fondazione Cini di Venezia, che si è cimentato nella prima traduzione italiana del *Libro del Graal*, edita proprio in questi giorni da Adelphi. Per il suo testo, il professor Zambon si è riferito soprattutto al manoscritto estense: «Il *Libro del Graal* è il più antico romanzo in prosa della letteratura francese, e molto probabilmente della letteratura moderna – spiega Zambon –. La scelta di scrivere in prosa, anziché in versi, non era casuale: molti autori sostenevano che la prosa garantisse meglio la veridicità. Un tema sacro come il Graal, dunque, non si poteva che trattare in prosa: il *Libro del Graal* ha lo statuto di un vero e proprio *Vangelo del Graal*».

Il manoscritto estense è di scuola francese: i tre libri della trilogia di Robert Boron occupano 74 pagine, scritte su due colonne da 38 righe ciascuna. Le pergamene sono punteggiate da decorazioni e da quindici iniziali figurate, simbolo di altrettanti "passaggi" fondamentali della vicenda: Cristo che scende nel limbo[2], il Redentore che benedice la Vergine, Merlino e Re Artù. La rilegatura in pelle è del secondo Settecento, l'epoca del direttore bibliotecario Girolamo Tiraboschi. «È uno dei codici più antichi delle collezioni, probabilmente uno dei più misteriosi», dice Ernesto Milano, che per 38 anni ha guidato l'importante biblioteca nazionale. Come può essere arrivato nelle collezioni estensi? «A partire dal Duecento, nelle corti italiane, si diffuse un grande interesse per la narrativa di argomento arturiano – osserva Zambon –. Anche gli Estensi, evidentemente, acquisirono manoscritti in lingua originale, opere che erano testimoni della fortuna di un genere letterario». E che sono arrivate fin qui, portando con sé il profumo di un segreto millenario.

La grande storia del poeta borgognone

Non si conoscono molte notizie sulla vita di Robert de Boron, autore della trilogia riunita sotto il titolo *Il libro del Graal*. Si sa che era originario della Borgogna e fu attivo verso la fine del XII secolo e gli inizi del Duecento presso la corte di Gautier de Montbéliard, un signore che partecipò alle Crociate nel 1201 e morì in Terrasanta nel 1212. Come segnala lo stesso professor Francesco Zambon, che ne ha curato l'edizione italiana, è probabile che il *Libro del Graal*, nelle sue tre parti (*Giuseppe di Arimatea*, *Merlino* e *Perceval*) sia la *mise en prose*[3] di tre romanzi in versi, attribuibili in tutto o in parte allo stesso Robert de Boron. «Fin dal principio la costruzione narrativa è concepita e designata come una *grant estoire dou Graal*, una grande storia del Graal – aggiunge Zambon –, un unico progetto romanzesco di Robert de Boron».

(Marchetti, 2005)

1. La filologia ha come fine la ricostruzione di un testo, in genere letterario, nella sua forma più vicina all'originale; la filologia romanza ha come oggetto i testi delle lingue neolatine.

2. Nella teologia cattolica è il luogo in cui risiedono per l'eternità le anime di coloro che sono vissuti rettamente prima della venuta di Cristo, e dei bambini morti senza il battesimo.

3. Letteralmente "messa in prosa".

Saggio breve
Religioni e tolleranza attraverso i tempi e le culture

Il confronto tra le grandi religioni e il rapporto tra persone di fedi diverse – di larga attualità nel mondo contemporaneo – si innestano su una lunga tradizione letteraria e filosofica.

SAGGIO BREVE

Componi un saggio breve sull'argomento «Religioni e tolleranza attraverso i tempi e le culture»

1. Utilizza come base di lavoro i seguenti testi.
   - *Novellino*, *Il Sultano e il ricco giudeo* (> A1 T45)
   - Giovanni Boccaccio, *Il Saladino e Melchisedec* (⇩1.)
   - Voltaire, *Tolleranza* (⇩2.)
   - Thomas Jefferson, *La coscienza e i suoi diritti* (⇩3.)
   - Luce Irigaray, *Come accogliere le differenze* (⇩4.)
   - Luigi Compagnone, *Il mostro visto da un'altra prospettiva* (⇩5.)

   Svolgi la tua trattazione argomentandola in modo analitico e facendo riferimento anche alle tue conoscenze ed esperienze di studio.
2. Ipotizza una destinazione editoriale del tuo elaborato, in relazione alla quale fare delle scelte coerenti al momento dello svolgimento (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).
3. Intitola il saggio in modo coerente e, se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.
4. Non superare le quattro colonne di foglio protocollo, se scrivi a mano, e duemila caratteri in corpo grafico 12, spazi esclusi, se digiti il testo al computer.

Introduzione	Presenta l'argomento – il confronto tra le religioni, la tolleranza, l'accettazione dell'altro – e la sua lunga storia letteraria e politico-ideologica.	> ⇨1. > ⇨T45.
Sviluppo	Articola l'argomentazione attraverso alcune domande (che in qualche caso possono essere esplicitate nel testo per dare vivacità all'esposizione, ma in linea di massima devono restare implicite e servirti come traccia per le tue affermazioni). Alcuni esempi: • Quale tema pone la novella *Il Sultano e il ricco giudeo* del *Novellino*? • Può esserci una relazione tra lo sviluppo della borghesia mercantile e il tema in questione? • Quale riferimento nel testo di Voltaire rappresenta a tale proposito un significativo elemento di contatto? • Quale elemento aggiunge la riflessione di Jefferson? • Cosa osserva la psicologa Irigaray sulla apertura verso le altre culture nel mondo contemporaneo?	> A1 T45 > ⇨1. > ⇨2. > ⇨3. > ⇨4.
Conclusione	Concludi esprimendo la tua opinione personale che può scaturire dalla riflessione sui seguenti punti. • Tolleranza, un tema complesso, ma ineludibile. • La letteratura ha saputo offrire sin dal XIII secolo alcune risposte convincenti per trattare questo difficile tema. • L'Illuminismo, pur con alcune rigidità e astrattezze, ha rilanciato e sostenuto l'idea della tolleranza. • Il compito di noi uomini del terzo millennio è assai difficile perché la tolleranza sembra essere stata messa fortemente in questione dai fatti e da alcune interpretazioni di essi. Ma la riflessione storico-filosofica e la letteratura possono ancora aiutarci a trovare strade diverse.	> A1 T13 > ⇨1.

Giovanni Boccaccio
Decameron

parafrasi a cura di Beatrice Panebianco

⇨1. *Il Saladino e Melchisedec*

Giovanni Boccaccio, nella terza novella della prima giornata del *Decameron*, celebra il motivo dell'intelligenza, l'ideale della cortesia e soprattutto quello della tolleranza nei rapporti umani. In un'epoca di fanatismo religioso, l'autore invita a giudicare ciascuno per quello che effettivamente è, indipendentemente dall'ideologia o dalla religione. Diamo qui la parafrasi della novella.

Il Saladino (1137-1193), un sultano d'Egitto e di Siria, avendo speso tutto il suo tesoro in guerra e in liberalità, aveva bisogno di denaro e pensò di procurarselo con un'apparenza di ragione e di giustizia. Mandò a chiamare il ricco ebreo Melchisedech (il nome significa «re di giustizia»), che era un usuraio di Alessandria d'Egitto, e gli chiese quale delle tre religioni, fra la giudaica, la musulmana e la cristiana, fosse quella vera. Melchisedech intuì l'insidia perché, come ebreo, non avrebbe potuto rinnegare la propria religione, né indicare come vera la musulmana, che era la religione del Sultano, o la cristiana, incorrendo così nella sua ira. A questo punto raccontò la novelletta dei tre anelli.

Un ricco signore possedeva un prezioso anello. Volendo lasciarlo in perpetuo ai suoi discendenti, ordinò che quello dei suoi figli che l'avesse da lui ricevuto, fosse ritenuto suo erede e quindi fosse onorato dagli altri come capo della famiglia. Questa pietra preziosa fu tramandata, di generazione in generazione, fino a quando, un discendente non sapeva a chi di tre figli darla poiché erano tutti e tre virtuosi e rispettosi. Allora il padre fece produrre da un valente orefice due copie della pietra autentica e segretamente diede a ciascun figlio un anello ma, alla sua morte, non si scoprì quale dei tre fosse il vero erede del padre e così la questione rimase e rimane ancora irrisolta. La stessa cosa, concluse Melchisedech, si può dire delle tre religioni, date da Dio ai tre popoli: ciascun popolo crede che la propria sia quella autentica, ma la questione è ancora irrisolta.

Il Saladino fu colpito da tanta saggezza e rivelò il fine nascosto della domanda: far cadere nella trappola l'usuraio e potersi impadronire del suo denaro, perché ne aveva urgente bisogno. A sua volta Melchisedech fu colpito dalla lealtà del sovrano e gli prestò generosamente il denaro, che poi il Saladino restituì, aggiungendo ricchissimi doni e onorandolo per sempre come suo amico.

Voltaire
Dizionario filosofico

⇨2. *Tolleranza*

L'Illuminismo, l'orientamento culturale prevalente nell'Europa del Settecento, aveva a suo fondamento il culto della ragione e il rifiuto di ogni dogma e di ogni tradizione (religiosa, politica, economica e culturale). Uno dei suoi cavalli di battaglia fu la lotta contro ogni forma di intolleranza religiosa. François-Marie Arouet, detto Voltaire (1694-1778), filosofo e scrittore, ha incarnato gli ideali e le prerogative dell'Illuminismo francese, di cui fu uno dei massimi esponenti.

Che cos'è la tolleranza? È la prerogativa dell'umanità. Siamo tutti impastati di debolezze e di errori: perdoniamoci reciprocamente i nostri torti, è la prima legge di natura. Alla Borsa di Amsterdam, di Londra, di Surat, o di Bassora, il ghebro[1], il baniano[2], l'ebreo, il musulmano, il deicola[3] cinese, il

1. il ghebro: "adoratore del fuoco"; è l'appellativo con cui, dopo la conquista islamica della Persia, i musulmani chiamarono i seguaci dello Zoroastrismo, secondo cui il fuoco era simbolo centrale.

2. il baniano: i baniani sono i membri di una casta di mercanti indiani che commerciano con l'Arabia e l'Africa orientale.

3. il deicola: adoratore del vero dio; qui come sinonimo di "credente".

bramino[4], il cristiano greco, il cristiano romano, il cristiano protestante, il cristiano quacchero[5] trafficano insieme; nessuno di loro leverà il pugnale contro un altro per guadagnare anime alla propria religione. Perché, allora, ci siamo scannati a vicenda quasi senza interruzione, dal primo concilio di Nicea[6] in poi? […] È chiaro che chiunque perseguiti un uomo, suo fratello, perché questi non è della sua opinione, è un mostro. Questo è indiscutibile. […]

4. il bramino: sacerdote indiano appartenente alla casta più elevata.

5. il cristiano greco... quacchero: si tratta di alcune delle principali confessioni cristiane sviluppatesi nel corso dei secoli. La chiesa greca ortodossa è di rito bizantino, ma dal 1850 è autocefala (indipendente) dal patriarcato di Costantinopoli; la chiesa cattolica romana è quella che riconosce nel papa il vicario di Cristo in terra; le due principali chiese nate nel XVI secolo sono quella luterana e quella riformata (che fa riferimento agli insegnamenti di Calvino); i quaccheri (i "tremolanti" dall'inglese *to quake*, "tremare") sono una denominazione protestante nata dall'anglicanesimo nel XVII secolo e caratterizzata da uno strenuo pacifismo.

6. primo concilio di Nicea: il primo dei concili ecumenici, convocato dall'imperatore Costantino nel 325 d.C. per risolvere la crisi generata dall'eresia ariana che negava la consustanzialità tra Padre e Figlio.

Thomas Jefferson
***Note sulla Virginia*, 1781**

nel sito www.tolerance.kataweb.it

⇨3. *La coscienza e i suoi diritti*

Thomas Jefferson (1743-1826), principale estensore della Dichiarazione d'indipendenza americana del 1776, fu uno dei padri fondatori degli Usa e presidente dal 1801 al 1809.

I diritti della coscienza non li abbiamo mai assoggettati, non potevamo assoggettarli. Di essi noi rispondiamo soltanto al nostro Dio. I legittimi poteri del governo si estendono a tali atti solo in quanto arrechino danno ad altri. Ma non mi arreca torto alcuno il fatto che il mio vicino affermi che vi sono venti dei, o che non esiste nessun Dio. Ciò non vuota le mie tasche né mi rompe una gamba.

Luce Irigaray
Come accogliere le differenze

in *Diario de "la Repubblica"*, 26.04.2005

⇨4. *Come accogliere le differenze*

Luce Irigaray (1930) è una filosofa e una psicoanalista belga che vive e lavora a Parigi; ha fatto parte dell'*École Freudienne* ("Scuola freudiana") aperta da Jacques Lacan.

Per incamminarci nella via di questo futuro, essere attenti alla parte della strada percorsa da altri può esserci di aiuto, anche per capirci. Rifiutare l'apertura ad altre culture e tradizioni equivarrebbe a una diffidenza rispetto alla nostra, a una paura di scoprire che essa non sia valida. Interrogarle come il partorire e il crescere dell'umano nella sua diversità e nelle proprie traversate del deserto, sembra più spirituale come atteggiamento. E sembra meglio che giocare a spartire noi stessi la nostra verità per fingere di condividerla con parecchi. Certo, ci troviamo così sempre a un bivio, incrociando l'altro nel rispetto delle nostre differenze. Ma questa è forse la croce che abbiamo oggi da vivere in noi stessi, in un modo poco visibile. Sarebbe augurabile condividerla con l'altro a ogni bivio del cammino, e portare insieme più avanti lo sbocciare della nostra umanità.

Luigi Compagnone
Il mostro

da *Città di mare con abitanti*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2000

⇨5. *Il mostro visto da un'altra prospettiva*

Luigi Compagnone (1915-1998) giornalista e scrittore di origine napoletana, attraverso un originale stile ironico e paradossale, ha denunciato le incongruenze e i mali della società contemporanea.

Non si può immaginare un essere più terrificante di Michele Varrone. La sua faccia è ovale e accuratamente rasata; e ha labbra che esprimono non so che dolcezza; e occhi azzurri un po' tristi alle volte; e la testa coperta di capelli ondulati; ed è alto un metro e settantasei; e le sue spalle sono appena appena cadenti; e le braccia proporzionate al resto del corpo; e le mani gentili; e le gambe dritte e leggere nel passo. E ciò nonostante Michele Varrone è uscito di casa e ha imboccato il rettifilo del Corso[1]; e i bambini già strillano spaventati; e le signore svengono sui marciapiedi e i negozi abbassano le saracinesche e i portoni si chiudono; e gli uomini validi si buttano nelle fogne; e i vecchi spirano maledicendo il creato; ma per fortuna arriva il carro attrezzi dei vigili e solleva con la gru Michele Varrone e lo getta in un profondo oscuro deposito dove nessuno, mai nessuno verrà a prelevarlo. «Speriamo bene», dice con un ultimo brivido di paura la gente che ha la faccia solcata da cicatrici livide e profonde; e labbra tumefatte[2] dall'azione corrosiva del vetriolo[3]; e le cartilagini del naso tagliate; e le narici surrogate[4] da due buchi informi; e gli occhi macroscopici e tondi; e la fronte schiacciata come quella di una tigre; e nessuno è più alto di un metro e cinquanta; e hanno la testa smisuratamente grossa e incassata tra due spalle larghe, carnose, potenti; e braccia lunghe e muscolose; e mani corte, grosse e pelose fin sopra le dita; e le gambe sono un po' arcuate ma i polpacci denunciano una forza brutale: «Sì, speriamo bene», dicono, e si fanno il segno della croce con quelle mani villose[5].

1. rettifilo del Corso: una strada centrale di Napoli è lo scenario in cui è ambientata la vicenda; ma qui diventa metafora di una qualunque città italiana.
2. tumefatte: infiammate, gonfie.
3. vetriolo: prodotto chimico gravemente ustionante.
4. surrogate: sostituite.
5. villose: ricoperte di peli.

A1
p. 280

Saggio breve
La questione della lingua

Componi un saggio breve sull'argomento «La questione della lingua» utilizzando come base di lavoro i seguenti testi.

- Dante Alighieri, *Il volgare ideale* (>A1 T59)
- Giuliano Procacci, *La funzione sociale del volgare nell'Italia dell'età comunale: una difficile mediazione* (⇩1.)
- Ignazio Buttitta, *Lingua dei padri* (⇩2.)

2. Svolgi la tua trattazione argomentandola in modo sintetico, chiaro e strutturato, facendo riferimento anche alle tue conoscenze ed esperienze di studio.

3. Intitola il saggio in modo coerente con la trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

4. Non superare le quattro colonne di foglio protocollo, se scrivi a mano, e 4000 caratteri in corpo grafico 12, spazi esclusi, se digiti il testo al computer.

SAGGIO BREVE

Introduzione	Richiama sinteticamente i seguenti aspetti: • la questione della lingua è un tema fondamentale nella storia della cultura italiana, che si protrarrà nel corso dei secoli successivi; • nelle pagine di Dante sono già presenti riferimenti alle implicazioni politico-sociali della questione che rimarranno uno dei tratti costitutivi di essa.	> ⇨1.
Sviluppo	• Descrivi brevemente le funzioni comunicative rispettivamente assegnate alla lingua latina e a quella volgare nel Medioevo; a tale proposito dedica una riflessione al fatto che il testo scritto da Dante per affermare l'importanza della lingua volgare sia stato da lui scritto in latino. • Commenta i caratteri che Dante attribuisce al volgare (illustre, cardinale, aulico, curiale). • Esprimi una tua opinione sul legame istituito da Dante tra l'assenza di un centro politico unitario nell'Italia dei suoi tempi e l'assenza di un volgare unitario. • In base alle tue conoscenze esprimi un'opinione sull'esito dello sforzo di mediazione compiuto dagli intellettuali medioevali per creare una lingua condivisa. • Commenta i versi di Buttitta e prova a ipotizzare se e fino a che punto Dante avrebbe concordato con quanto espresso dal poeta siciliano.	> A1 T59 > ⇨1. > ⇨2.
Conclusione	Concludi con alcune riflessioni personali sulle ragioni della lunga durata della questione della lingua nella cultura italiana ed eventualmente lascia in coda qualche domanda aperta sull'attualità: • il compito di arricchire la lingua d'uso è ancora una prerogativa degli scrittori, oppure sono ormai definitivamente altri gli "attori" che operano in questo senso (mass media, Internet ecc.)? • se l'alternativa più realistica è la seconda, quali sono gli esiti di tale situazione?	

Giuliano Procacci
Storia degli italiani

Laterza, Roma-Bari, 1971

⇨1. *La funzione sociale del volgare nell'Italia dell'età comunale: una difficile mediazione*

Lo storico Procacci individua il difficile compito dell'intellettuale italiano nell'età comunale, chiamato a mediare tra ceti sociali profondamente diversi attraverso la lingua volgare elevata.

L'intellettuale italiano dell'età comunale presenta insomma una doppia natura e una doppia funzione. Da un lato egli è un esponente «organico» della civiltà comunale e cittadina, dall'altro esso è un membro di una casta che, al di sopra dei municipalismi, si viene gradatamente costituendo come una nuova aristocrazia. Egli si trova, per così dire, all'intersezione di due circuiti, quello che, al di sopra delle frontiere, unisce i dotti e gli spiriti eletti e quello che unisce tutti i componenti di una determinata collettività.

Il problema che gli si poneva innanzi tutto era perciò quello di mettere in comunicazione questi due circuiti dando vita ad una produzione letteraria che fosse accessibile sia al pubblico tradizionale dei dotti sia a quel più largo e differenziato pubblico che l'evoluzione e lo sviluppo della società comunale aveva creato, un pubblico non soltanto composto di chierici e di dotti, ma anche di borghesi, di mercanti, di popolani; non soltanto di uomini, ma anche di donne che avevano anch'esse imparato a leggere e si dilettavano delle romanzesche avventure amorose che venivano di Francia. A costoro non ci si poteva rivolgere che in volgare, nella lingua cioè di tutti i giorni. Ma i volgari italiani erano molti e tutti con un carattere di idiomi scarsamente definiti e formati. Una letteratura in volgare rischiava perciò di rimanere confinata nell'ambito della produzione minore lasciando al latino il privilegio di continuare a fungere da lingua letteraria delle classi colte. Occorreva trovare, se ci è lecito un accostamento non del tutto appropriato, un anello di congiunzione tra una sorta di esperanto[1] e il dialetto, un volgare nobilitato e illustre, che unisse ai vantaggi della comunicatività in profondità quelli della perspicuità[2] e del nitore[3] del linguaggio dei dotti e sapesse trascorrere dallo stile piano e familiare della «commedia» a quello sublime della «tragedia». Naturalmente questo processo di formazione di una lingua letteraria italiana non poteva essere che lungo e graduale.

1. esperanto: alla fine del XIX un oculista polacco, L.L. Zamenhof, lavorò alacremente alla creazione di una lingua artificiale che, semplificando strutture e lessico, potesse divenire una lingua internazionale non legata a nessuna cultura o etnia; poiché lo pseudonimo con il quale egli si firmava era proprio Esperanto (colui che spera), egli attribuì alla sua creazione questo nome.

2. perspicuità: accuratezza, chiarezza.

3. nitore: limpidezza.

Ignazio Buttitta
Lingua e dialettu

⇨2. *Lingua dei padri*

Il poeta siciliano Ignazio Buttitta (1899-1997) evidenzia che la lingua è la ricchezza di un popolo.

Un populu
mittitulu a catina
spugghiatulu
attuppatici a vucca! è ancora libiru.
Livatici u travagghiu
u passaportu
a tavola unni mancia
u lettu unni dormi
è ancora riccu.
Un populu, diventa poviru e servu
quannu ci arrubbano a lingua
addutata di patri: è persu pis sempri.

1-12
Un popolo rimane libero anche se lo mettono in catene, se lo spogliano di tutto, se gli chiudono la bocca; un popolo rimane ricco anche se gli tolgono il lavoro, il passaporto, la tavola su cui mangia, il letto in cui dorme. Uno diventa povero e servo quando gli rubano la lingua ereditata dai padri: allora sì, è perso per sempre!

Saggio breve

Dalle *Rime* alla *Commedia*: stile e materia trattata

Componi un saggio breve sull'argomento «Dalle *Rime* alla *Commedia*: stile e materia trattata».

1. Utilizza come base di lavoro i tre seguenti testi:
   - Dante Alighieri, *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* (>A1 T54)
   - Dante Alighieri, *Chi udisse tossir la malfatata* (A1 T55)
   - Dante Alighieri, *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (A1 T56)
2. Le *Rime* testimoniano lo sperimentalismo linguistico di Dante dal lessico dolce stilnovista a espressioni popolaresche passando attraverso l'asprezza delle rime cosiddette «petrose».
3. Trova conferma di questo adeguamento dello stile (illustre, mediocre, umile) alla materia trattata, ai temi, ai personaggi con esempi significativi tratti, a tua scelta, da qualche terzina dell'*Inferno* (lessico plebeo, rime dure e dissonanti), del *Purgatorio* (lessico soave, stile piano e lieve) e del *Paradiso* (lessico filosofico e teologico).
4. Poi rifletti sui versi 127-129 del canto XVII del *Paradiso* (*Ma nondimen, rimossa ogne menzogna, / tutta tua visïon fa manifesta; / e lascia pur grattar dov'è la rogna*) e individua perché Dante nella *Commedia* attua una spregiudicata mescolanza degli stili in linea con quanto teorizza nell'*Epistola XIII – Lettera a Cangrande* (> A1 T61).
5. Svolgi la trattazione facendo riferimento alle tue conoscenze ed esperienze di studio.
6. Non superare le quattro colonne di metà di foglio protocollo, se scrivi a mano, e 2000 caratteri in corpo grafico 12, spazi esclusi, se digiti il testo al computer.
7. Ipotizza per il tuo saggio una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).
8. Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

SAGGIO BREVE

Articolo di giornale
Trovatori, giullari, goliardi

ARTICOLO DI GIORNALE

- Componi un articolo per la pagina culturale di un giornale locale; l'occasione dell'articolo è data dall'apertura dell'anno accademico universitario; lo scopo è quello di rievocare per un pubblico di non specialisti le figure dei trovatori, dei giullari e dei goliardi e la loro relazione con il nascente mondo universitario medioevale.
- Utilizza come base di lavoro i seguenti testi:
  - Guglielmo d'Aquitania, *Nella dolcezza della primavera* (> A1 T14)
  - Jaufré Rudel, *Amore di terra lontana* (> A1 T15)
  - Colin Muset, *La richiesta del giullare* (> A1 T18)
  - Dario Fo, *La nascita del giullare* (> A1, p. 228)
  - Anonimo, *Il canto dei bevitori* (> A1 T8).
  - Anonimo, *Godiamo dunque* (⇩1.).
- Svolgi la tua trattazione in modo sintetico, chiaro e strutturato.
- Ipotizza un titolo e una struttura adeguata alla destinazione editoriale del tuo elaborato, in relazione alla quale fare delle scelte coerenti al momento dello svolgimento.

L'attacco dell'articolo	Con un attacco rapido (e forzatamente schematico) spiega il passaggio dalla cultura cortese, dominata dalla figura dei trovatori, a quella "universitaria", nel cui ambito si collocano i goliardi. Un esempio potrebbe essere: *All'inizio furono i trovatori. Nobili, eleganti, profondamente immersi in quella cultura cortese di cui furono i principali cantori. Poi vennero i giullari... E fu il tempo dei goliardi...*	
Lo sviluppo: domande problematiche	Precisa che naturalmente non è possibile istituire una scansione cronologica netta e che le tre figure si sovrappongono, anche se solo gli ultimi (i goliardi) hanno uno stretto nesso con l'istituzione universitaria. Articola quindi l'argomentazione attraverso alcune domande (che in qualche caso, per dare vivacità all'esposizione, possono essere esplicitate nel testo, ma in linea di massima devono restare implicite e servirti come traccia per le tue affermazioni). Ecco di seguito alcuni esempi. • Comparvero per primi i trovatori o i giullari? • Quali caratteristiche aveva il mondo culturale in cui nascono i trovatori e i giullari? • In che cosa si assomigliano e in che cosa si differenziano i goliardi da trovatori e giullari? • La nascita della goliardia di quali mutamenti importanti nella società dell'epoca è sintomo? • La produzione di quale noto poeta è in parte riconducibile allo stile di vita dei goliardi?	> A1 T14 > A1 T15 > A1 T18 > A1, p. 228 > A1 T8 > ⇨1.
La conclusione: goliardia ieri e oggi	Concludi esprimendo un confronto tra la vita degli studenti medioevali e quella degli universitari attuali, impostando alcune domande aperte. • I goliardi sono ancora presenti nelle nostre università: ci si può chiedere se lo spirito sia il medesimo dei loro antenati. • Uno degli aspetti più affascinanti della goliardia medioevale era la mobilità tra le università europee: ci si può chiedere quale sia la situazione reale degli studenti universitari di oggi. • Forse al tempo di Internet spostarsi è diventato inutile. O forse no. Puoi chiudere con un augurio rivolto a studenti e docenti per l'inizio del nuovo anno accademico.	

A1

Anonimo
Carmina Burana

in *Poesia latina medioevale*, a cura di E. Vecchi, Guanda, Parma, 1959

⇨1. *Godiamo dunque*

Il componimento che segue, *Gaudeamus igitur*, riassume alcuni dei temi di fondo della poesia goliardica.

Gaudeamus igitur,	Godiamo dunque,
iuvenes dum sumus.	Finché siamo giovani.
Post iucundam iuventutem,	Dopo la gioconda gioventù,
post molestam senectutem,	dopo la fastidiosa vecchiaia,
nos habebit humus.	ci avrà la terra.
Ubi sunt, qui ante nos,	Dove sono, quelli che prima di noi
in mundo fuere?	furono nel mondo?
Vadite ad superos,	Salite ai cieli,
transite ad inferos,	scendete agli inferi,
ubi iam fuere.	dove loro sono già.
Vita nostra brevis est,	La nostra vita è breve,
brevi finietur,	in breve sarà finita,
venit mors velociter,	la morte viene velocemente,
rapit nos atrociter,	ci rapisce atrocemente,
nemini parcetur.	nessuno è risparmiato.
Vivat academia!	Viva l'accademia!
Vivant professores!	Vivano i professori!
Vivat membrum quodlibet!	Viva qualunque membro!
Vivant membra quaelibet!	Vivano tutte le membra!
Semper sint in flore!	Sempre siano in fiore!
Vivant omnes virgines,	Vivano tutte le vergini,
faciles, formosae!	facili e belle!
Vivant et mulieres,	Vivano anche le altre donne,
tenerae, amabiles,	tenere, amabili,
bonae, laboriosae!	buone, operose!
Vivat et res publica,	Viva anche il comune,
et qui illam regit!	e chi lo regge!
Vivat nostra civitas,	Viva la nostra città,
maecenatum caritas,	la carità dei mecenati,
quae nos hic protegit.	che qui ci protegge.
Pereat tristitia!	Muoia la tristezza!
Pereant osores!	Muoiano i nemici!
Pereat diabolus,	Muoia il diavolo,
quivis antisocius	chiunque ci avversi
atque irrisores!	e ci derida!

A1
pp. 103, 105

Jaufré Rudel
Canzone dell'amore di lontano

in *Antologia delle letterature medioevali d'oc e d'oïl*, trad. di A. Roncaglia, Edizioni Nuova Accademia, Milano, 1973

Analisi del testo
Canzone dell'amore di lontano

Leggi con attenzione la lirica del poeta provenzale Jaufré Rudel e poi esegui le attività.

Quando son lunghe le giornate, a maggio,
mi piace dolce canto d'uccelli di lontano,
e quando me ne sono dipartito
mi rimembro un amore di lontano.
Vado crucciato in cuore ed avvilito,
sì che canto né fior di biancospino
m'aggrada più dell'inverno gelato.

Giammai d'amore non prenderò gioia
se non di quest'amore di lontano,
ché più bella non so, né più valente,
in nessun luogo, vicino o lontano.
Tanto suo pregio è verace e perfetto
che laggiù, nel reame dei Saraceni,
io bramerei, per lei, essere schiavo.

Triste e gioioso me ne partirò,
se vederlo mai possa, l'amore di lontano,
ma non so quando alfine lo vedrò,
ché i nostri paesi son troppo lontano:
lungo è il viaggio, per terra e per mare,
e non posso perciò far previsioni;
ma così sia tutto come Dio vuole.

Ben conoscerò gioia, quando le chiederò
per amore di Dio l'ospizio di lontano,
e se a lei piace, sarò ospitato
vicino a lei, benché sia di lontano.
Allora si parranno i cortesi conversari,
quando amante lontano sarà così vicino
che di belle parole godrà conforto.

Ben tengo per verace il Signore
per cui vedrò l'amore di lontano;
ma per un bene che me ne tocca,
soffro due mali, tanto m'è lontano.
Ah! foss'io là pellegrino,
sì che il mio bordone e il mio saio
fossero mirati dai suoi occhi belli.

8. Giammai d'amore: in questa negazione è già il senso della poetica di Jaufré, che non può accettare altri compromessi che porrebbero in forse la perfezione morale che richiede una simile «prova».

13. reame dei Saraceni: è la Terrasanta, dove regna la principessa Melisenda.

23. per amore di Dio: è il momento di passaggio tra la fase descrittiva del componimento e le sue implicazioni mistiche.

29. verace il Signore: si noti la certezza di una mediazione divina che farà superare il divario che separa fisicamente Jaufré da Melisenda.

35. dai suoi occhi belli: secondo lo stile allusivo dei trovatori è questa la sola immagine fisica di Melisenda, rarefatta come un simbolo.

Dio che tutto creò quanto viene e quanto va
e formò questo amore di lontano,
mi dia potere come io ne ho volere
che veda quest'amore di lontano,
per davvero, e così intimamente
che la camera e il giardino
abbiano sempre a sembrarmi una reggia.

Dice il vero chi ghiotto mi chiama
e bramoso d'amore di lontano:
niun'altra gioia tanto mi piace,
come gioire d'amore di lontano.
Ma ciò che vorrei m'è negato,
ché tal sorte gettò su di me il mio padrino:
ch'io amassi senz'essere amato.

Ma ciò che vorrei m'è negato.
Maledetto sia sempre il padrino
che mi gettò la sorte di non essere amato.

36-37. Dio... lontano: si noti ancora l'inserimento dell'amore lontano nel ritmo perfetto dell'amore creato da Dio.

48. padrino: qui in senso metaforico di padre crudele, despota.

50. m'è negato: la negazione per la lirica trobadorica è gia sublimazione della passione amorosa e certezza di sofferenza come scelta etica.

ANALISI DEL TESTO

1. Parafrasi

Stendi la parafrasi scritta della poesia.

2. Analisi e comprensione del testo

2.1. Individua la forma metrica della poesia (componimento, strofe, misura dei versi).

2.2. Qual è il tema centrale?

2.3. La prima strofa propone un *topos* della poesia trobadorica: sapresti dire quale? In che modo esso viene reinterpretato dal poeta in relazione alla propria sensibilità?

2.4. Nel congedo, quale figura retorica utilizza il poeta per enfatizzare la sublimazione dell'amore?

3. Interpretazione complessiva e approfondimenti

3.1. In che modo questo componimento s'inserisce all'interno delle tematiche affrontate dalla produzione poetica di Rudel?

3.2. Qual è la parola chiave della lirica? È in antitesi con altre parole? Quale funzione strutturale ricopre? Rispondi con opportune citazioni dal testo.

A1
pp. 148, 280

Analisi del testo
Vedete, donne, bella creatura

Leggi con attenzione la lirica del poeta stilnovista Cino da Pistoia e poi esegui le attività.

Cino da Pistoia
Vedete, donne, bella creatura

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

Vedete, donne, bella creatura
che sta tra voi maravigliosamente!
Vedeste mai così nova figura
o così savia giovane piacente?

Ella per certo l'umana natura
e tutte voi adorna similmente;
ponete a li atti suoi piacenti cura
che fan maravigliar tutta la gente.

Quanto si puote, a prova l'onorate,
donne gentil', ché tutte voi onora,
di cui per ciascun loco si novella.

Or si parrà chi ha 'n sé nobilitate,
ch'io veggio Amor visibil che l'adora
e falle reverenza, sì li abella!

6. adorna: arricchisce spiritualmente.
7. ponete... cura: osservate attentamente.
11. di cui... novella: di cui ovunque si parla. Il *di cui* si riferisce principalmente alla donna lodata, ma può essere anche considerato come riferito a quelle che la circondano.
12. Or... nobiltate: ora si mostrerà chi ha in sé nobiltà d'animo.
13-14. Ch'io veggio... abella: *visibil* sottolinea la personificazione di amore.

ANALISI DEL TESTO

1. Parafrasi

Stendi la parafrasi scritta della poesia.

2. Analisi e comprensione del testo

2.1. Individua la forma metrica della poesia (componimento, strofe, misura dei versi).

2.2. Quale situazione viene rappresentata?

2.3. Nel corso dei versi viene ripetuto tre volte un verbo: di quale verbo si tratta e quale significato si può attribuire a tale ripetizione?

3. Interpretazione complessiva e approfondimenti

3.1. Al verso 10 il poeta definisce «gentili» le donne che circondano la donna amata: quale significato peculiare assume tale aggettivo all'interno della lirica stilnovista?

3.2. Confrontando questo sonetto con altri di autori stilnovisti, ti pare che Cino da Pistoia manifesti la stessa profondità filosofica che sta dietro le opere di Guinizzelli e Cavalcanti o ritieni che si possa ravvisare un tono più "leggero"? Motiva la tua risposta.

A1

pp. 178, 189

Analisi del testo
Le cinquanta buone maniere a tavola

Il frate milanese Bonvesin de la Riva, vissuto nella seconda metà del Duecento, è autore di un trattatello in cui insegna alla nascente borghesia le buone maniere per stare a tavola. L'intento pratico si unisce all'esigenza religiosa e caritatevole, tipica dell'età medioevale.

Leggi il seguente passo e poi esegui le attività.

Bonvesin de la Riva
De quinquaginta curialitatibus ad mensam

in *Letteratura italiane delle origini, Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Sansoni, Firenze, 1970, con adattamenti nella traduzione

Le regole

La prima è questa: quando vai a mensa
per prima cosa pensa al povero bisognoso
perché quando tu nutri un povero, alimenti il tuo pastore,
che ti nutrirà dopo la morte nella dolcezza eterna.
La seconda buona maniera: se versi acqua per le mani,
versala cortesemente, guarda di non essere villano.
Versane tanta, ma non troppa, quando è estate;
d'inverno, per il freddo, in piccola quantità.
La terza buona maniera è: non aver troppa fretta
di correre senza permesso a sederti a tavola;
se ti invitano a nozze, prima di sederti,
non prenderti tali libertà da essere cacciato.
La quarta buona maniera è: prima di prendere il cibo apparecchiato,
fa che sia benedetto da te o da un tuo superiore:
troppo è ingordo e villano e pecca contro Cristo
sia chi non si cura degli altri, sia chi non benedice il suo cibo.
La quinta buona maniera: sta a tavola come si deve:
cortese, gentile, allegro, di buon umore, ben disposto;
non devi essere preoccupato, né triste, né stravaccato,
né con le gambe incrociate, né storto, né appoggiato.
La sesta buona maniera, se si sta in buona salute,
è di non appoggiarsi sulla tavola imbandita.
Chi fa della tavola un appoggio, quello non è cortese,
se appoggia i gomiti o tiene le braccia stese.
La settima buona maniera è, per tutta la gente:
non mangiare né troppo né poco, ma con moderazione.
Quell'uomo che mangia o troppo o poco,
non vedo che vantaggio ne abbia per l'anima e per il corpo.
L'ottava buona maniera è, che Dio ci dia prosperità,
di non riempire troppo la bocca né mangiare troppo in fretta;
l'ingordo che mangia in fretta, che mangia a bocca piena,
quando fosse chiamato, risponderebbe a fatica.
La nona buona maniera è di parlare poco
e di attendere a quello che si è cominciato a fare;
perché a chi è uso parlare troppo mentre mangia
spesso possono uscire le briciole fuori della bocca.
La decima buona maniera è: quando tu hai sete,
inghiotti prima il cibo e pulisci la bocca, e bevi.
L'ingordo che beve in fretta, prima di vuotare la gola,
dà fastidio all'altro che beve in sua compagnia.

ANALISI DEL TESTO

1. Comprensione del testo

Sintetizza il contenuto di ciascuna quartina creando una sorta di "decalogo". L'attività è avviata.

Decalogo
1. Prima di sederti a tavola pensa ai bisognosi, perché saranno quelli che ti nutriranno nell'eternità.
2. *Continua tu...*
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

2. Analisi del testo

2.1. Qual è il tema centrale del componimento?

2.2. Quali versi evidenziano l'intento dell'autore orientato verso l'espressione di una religiosità più autentica?

2.3. Nel testo compare diverse volte una coppia di avverbi/aggettivi: sapresti individuarli? Quale valore si può dedurre dal loro ricorrente utilizzo?

3. Interpretazione complessiva e approfondimenti

Il testo appartiene al genere didattico di area padana: quale realtà sociale si può intravedere come scenario di riferimento per la sua composizione?

Tema di ordine generale
Raccontarsi da sé: l'autobiografia

L'autobiografia è la narrazione della propria vita. Come genere letterario nasce con le *Confessioni* (397-401) di Aurelio Agostino. La forte carica umana e il valore intellettuale hanno fatto dell'opera uno dei testi più letti e apprezzati dagli scrittori di ogni epoca. Il lungo contrasto tra l'uomo antico legato al passato e l'uomo nuovo indeciso ad abbracciare la fede rispecchia le antitesi dell'umanità che, nel Cristianesimo delle origini, esita sulla strada della scelta tra il bene futuro e il male. Allo stesso modo il contrasto psicologico del giovane Agostino tra le due volontà, la buona e la cattiva, quella dello spirito e quella della carne, l'analisi interiore delle ragioni del suo agire e del non riuscire a staccarsi dal suo passato testimoniano la vicenda dell'uomo di ogni tempo alla ricerca del proprio percorso esistenziale nella lotta tra male e bene.

Forse anche a te è capitato di dare una svolta radicale alla vita, di fare una scelta importante che ha provocato un mutamento significativo all'esistenza quotidiana, per esempio cambiare il modo di concepire i rapporti umani, svolgere una nuova attività o intraprendere un diverso percorso di studi. Racconta tale esperienza soffermandoti sulle motivazioni che l'hanno determinata.

Il tuo testo può articolarsi nei seguenti punti:

- una sequenza introduttiva in cui presentare il proprio abituale stile di vita e/o una situazione consolidata;
- l'evento (l'incontro con una certa persona, una crescente insoddisfazione...) che fa nascere la spinta al cambiamento;
- due o tre sequenze riflessive in cui analizzare le proprie motivazioni al cambiamento e un eventuale conflitto interiore (paura nei confronti della novità, i consigli di persone amiche...);
- una sequenza narrativa sulla realizzazione del cambiamento, le reazioni altrui;
- una sequenza conclusiva di riflessione con un bilancio dell'esperienza.

A 2

Il Medioevo: dall'età tardomedioevale al preumanesimo

Generi letterari

Poesia e prosa

Percorso

> La poesia tardo stilnovista e didattico-allegorica
> La poesia popolareggiante
> La novella in Europa: Chaucer
> La novella in Italia
> La narrazione breve tra exemplum e aneddoto
> La cronaca storica
> Verifica

Obiettivi

> Conoscere le diverse tendenze e i modelli di riferimento della poesia e della prosa trecentesca.
> Individuare i contenuti specifici di tale produzione e le rispettive peculiarità stilistico-formali dei diversi autori.
> Saper applicare ai testi le analisi stilistiche.

La poesia nel Trecento: la linea tardo stilnovista

La poesia del Trecento si conforma, in tono minore, al repertorio e alle forme della lirica stilnovista e petrarchesca, della poesia comico-burlesca e della poesia didascalica di Dante.

La linea tardo stilnovista si diversifica in lirica amorosa-idealizzante, poesia comico-realistica e poesia "cortigiana".

La lirica amoroso-idealizzante, di tono aulico, imita i moduli dello Stilnovo, ma risente anche della lezione di Petrarca; ha come area elettiva la Toscana e il suo autore più rappresentativo in Sennuccio del Bene (1275 ca. - 1349).

La poesia comico-realistica riprende lo stile e i temi dei poeti comici del Duecento (Rustico Filippi, Cecco Angiolieri): il registro è basso e si ispira sia a tematiche quotidiane sia a fatti di cronaca storica o politici, spesso nelle forme della parodia con intento polemico, e alla cronaca storico-politica contemporanea. Tra gli autori si segnala per originalità Antonio Pucci (1329 ca. - 1388).

La poesia "cortigiana" fiorisce nelle corti padane a opera di rimatori di diversa provenienza e sensibilità artistica. Viene declinata in numerosi generi (encomiastico, didascalico, moraleggiante, autobiografico) e stili (toscano misto a latino e a parlate dialettali e locali) e tratta vari argomenti (dall'invettiva all'elogio del mecenate). Si segnalano il ferrarese Antonio Beccari o del Beccaio (1315-1370) e il padovano Francesco di Vannozzo (1330/1340-1390 ca.).

La poesia didattico-allegorica

Questo genere poetico ha come scopo l'insegnamento di regole morali mediante la personificazione allegorica di concetti astratti. Modelli ispiratori, ma anche oggetto di polemica, sono le opere di Brunetto Latini e di Dante. Tra le opere maggiori ricordiamo il poema *Documenti d'Amore* (1308) e il trattato in versi e in prosa *Reggimento e costumi di donna* (1320) di Francesco da Barberino (1264-1348), il poema geografico *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (1305/1309-1369), il poema *L'acerba* di Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili, 1269-1327), che propone in chiave antidantesca contenuti astrologici, astronomici e cosmologici.

La poesia popolareggiante

La poesia popolareggiante risponde alle esigenze di svago dell'agiata e raffinata borghesia signorile: avvalendosi della tecnica polifonica dell'*Ars Nova* (il nuovo sistema musicale che accoglie il contributo della musica popolare), innova radicalmente la tradizione letteraria attraverso i nuovi generi del cantare narrativo in versi e della lirica per musica. I versi, composti per essere recitati in feste e ricorrenze popolari, si affidano a nuove forme metriche, che concepiscono unitariamente poesia, musica e danza (madrigale, caccia, ballata).

Tra gli autori va citato Franco Sacchetti (1330-1400) che nel *Libro delle rime* (1362) presenta un gruppo di liriche musicate da lui stesso o da esponenti dell'*Ars Nova* fiorentina, tra cui spicca il compositore Francesco Landini (1325-1397).

La prosa narrativa

Un posto di rilievo nella letteratura del Trecento occupa la produzione in prosa, che si articola a grandi linee in prosa narrativa, religiosa e storiografica.

A livello europeo la novella, il cui modello più autorevole è il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, trova la sua massima espres-

Le pagine da 367 a 391 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

A 2
⇨ T 5

sione in Inghilterra, con Geoffrey Chaucer (1340/1350-1400), autore dei celebri *Racconti di Canterbury* (1386-1400). Si tratta di un'opera in versi e in prosa composta da 24 racconti inseriti in una cornice, che interpretano in modo laico e spregiudicato lo spirito della borghesia inglese del tempo, attraverso la presentazione di una serie di personaggi appartenenti a diverse classi sociali.

In Italia si segnala la produzione del fiorentino Franco Sacchetti (1330-1400): le sue *Trecentonovelle* (1392-1397), destinate al pubblico della media e piccola borghesia, si allontanano dal *Decameron* sia per l'intento moralistico sia per la semplicità dello stile e della tecnica narrativa. Tra le altre raccolte si ricordano le *Novelle* (1399-1400) del lucchese Giovanni Sercambi, di tono popolare, spesso imitazioni o rifacimenti di storie boccaccesche, e *Il pecorone* (1378) di ser Giovanni Fiorentino, dal valore soprattutto documentario.

La prosa religiosa

La letteratura religiosa, di tipo ascetico-dottrinale e mistico, si diffuse soprattutto per iniziativa degli ordini mendicanti. Nella loro missione pedagogica domenicani e francescani usavano servirsi di esempi narrativi (*exempla*) mirati a suscitare nei fedeli la paura del peccato e a esaltare le virtù del buon cristiano. Tra i testi più significativi si annoverano le prediche del pisano fra' Domenico Cavalca (1270-1342), uno dei primi traduttori della Bibbia in volgare toscano, e quelle del domenicano Jacopo Passavanti (1302-1357), autore dello *Specchio di vera penitenza* (1354), trattato morale sui temi della morte e della dannazione infernale.

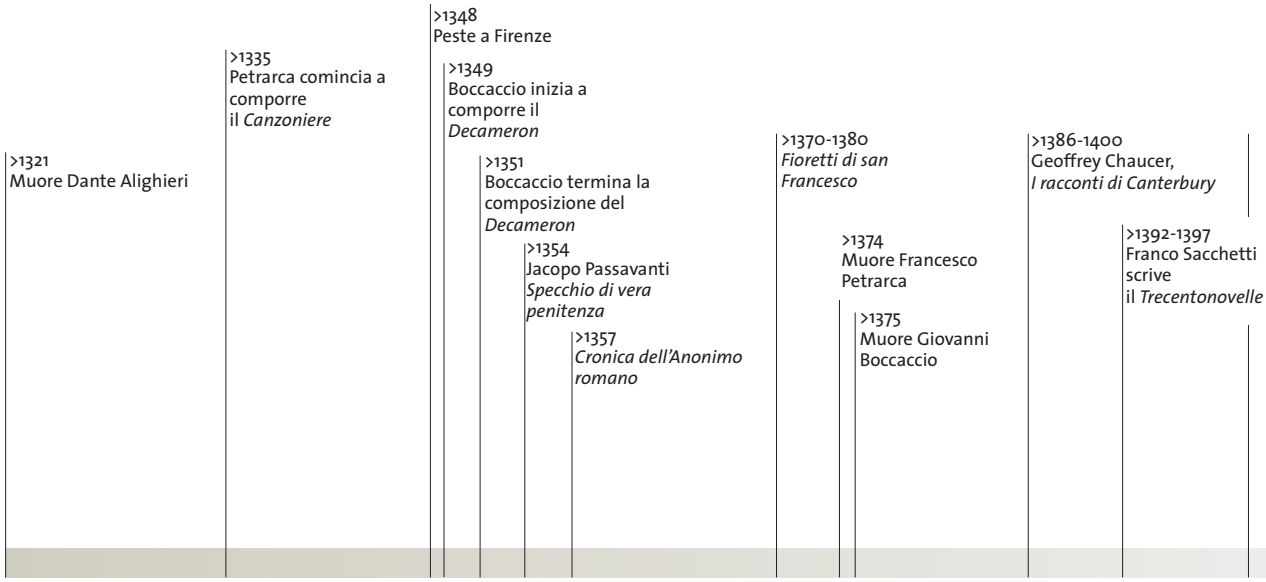
Un caso particolare rappresentano *I Fioretti di san Francesco* (1370-1380 ca.), legati alla leggenda francescana, favorita prima dall'apostolato dei discepoli di Francesco d'Assisi, poi dal diffondersi tra il popolo del suo messaggio d'amore. Essi sono la traduzione in volgare, di autore anonimo, di una parte degli *Actus beati Francisci et sociorum eius* (*Atti del beato Francesco e dei suoi compagni*), dei primi decenni del Trecento, a loro volta derivati dal *Floretum* di frate Ugolino da Montegiorgio (fine Duecento), vicino agli spirituali e ai loro ideali evangelici di povertà e umiltà.

La prosa storiografica

Per quanto riguarda la produzione storiografica, in Italia prevalgono le cronache incentrate sugli avvenimenti di singole città, cui si aggiungono le memorie familiari e le relazioni di viaggio.

Tra le cronache si distingue la *Nuova cronica* in 12 libri del fiorentino Giovanni Villani (1280-1348), che per documentare il periodo 1260-1346 si è servito anche di fonti archivistiche e storiche attendibili.

Capolavoro del genere è considerata la *Cronica* (1357-1360) di anonimo romano, recentemente identificato in Bartolomeo Jacovo da Valmontone (1310-1360 ca.), incentrata sugli eventi politici della città di Roma fra il 1325 il 1357. Particolarmente interessanti sono le pagine dedicate al personaggio storico di Cola di Rienzo e al suo tentativo di instaurare nella Roma abbandonata dal papa uno Stato ispirato all'antica Roma repubblicana. Guardato con interesse anche da Petrarca, il progetto di Cola sfumò con l'uccisione del tribuno in seguito a una congiura di nobili e della Curia papale nel 1354.



La poesia tardo stilnovista e didattico-allegorica

Se si esclude Francesco Petrarca, la poesia del Trecento non conta figure di grande rilievo e riprende, in tono minore, temi e modi del secolo precedente.

Incomincia presto a imporsi l'imitazione dei temi, della lingua e dello stile di Petrarca (e di Boccaccio per la narrativa) e si rafforza pertanto il ruolo egemone del volgare fiorentino anche al di fuori della Toscana, nelle corti dell'Italia settentrionale, come nella Milano dei Visconti, nella Ferrara degli Estensi, nella Padova dei Carraresi e nella Verona degli Scaligeri.

In questa ricca e variegata produzione si distinguono tre filoni principali:

- la poesia tardo stilnovista, che si esprime nei modi aulici, comico-realistici o eclettici dei cosiddetti rimatori "cortigiani";
- la poesia didattico-allegorica, che si esprime nelle forme del poemetto e del trattato (un misto di versi e prosa);
- la poesia popolareggiante, nei due nuovi generi del cantare narrativo in versi e della lirica per musica.

La poesia tardo stilnovista

La poesia che riprende i moduli dello Stilnovo, tra residui provenzaleggianti e suggestioni petrarchesche, è caratterizzata da temi tipici della poesia di area toscana ed è scritta nel volgare di quella regione.

I poeti aulici: Sennuccio del Bene

La poesia aulica è soprattutto di tipo amoroso-idealizzante e annovera tra i suoi esponenti Sennuccio del Bene, Guido Novello Da Polenta, Giovanni e Niccolò Quirini, Matteo Frascobaldi, Francesco di Vannozzo, Cino Rinuccini.

Il fiorentino Sennuccio del Bene (1275 ca.-1349), guelfo bianco, fu esiliato per aver appoggiato Arrigo VII, cui dedicò un compianto in morte. Autore di 14 liriche amorose, tra sonetti e canzoni, visse a lungo ad Avignone, dove conobbe Petrarca, che gli dedicò due liriche del *Canzoniere*. Le sue poesie sono caratterizzate dai motivi e dal lessico dello stilnovismo di Dante, Guinizzelli e Cavalcanti.

I poeti comico-realistici: Antonio Pucci

Accanto alla lirica alta e sublime si sviluppa, per tutto il secolo, un filone comico-realistico che si rifà ai modi burleschi di Rustico Filippi e Cecco Angiolieri. Il registro è in genere basso, il tono oscilla dal giocoso al polemico, all'invettiva, specie quando sono affrontati temi politico-sociali (povertà, ingiustizie, disuguaglianze). I rappresentanti più noti sono Pieraccio Tebaldi (1290-1350 ca.) e Antonio Pucci (1309 ca.-1388), entrambi fiorentini, il senese Bindo Bonichi (1260 ca.-1338) e il lucchese Pietro dei Faitinelli (morto nel 1349).

La figura di Antonio Pucci, campanaro e banditore a Firenze, è tra le più originali, sia per i versi schietti, destinati all'intrattenimento di un pubblico popolare (mercanti e artigiani, ma anche operai e contadini), sia per la produzione di cantari in ottave, un genere narrativo popolaresco, ispirato ora alla storia contemporanea (la guerra di Firenze contro Pisa) ora alla materia bretone-cavalleresca. Anche in virtù della sua modesta condizione sociale, all'opera di Pucci va riconosciuta la funzione di mediazione culturale tra le classi borghesi e i ceti più umili.

I poeti cortigiani: Antonio Beccari e Francesco di Vannozzo

Nella seconda metà del Trecento, nelle corti signorili dell'Italia settentrionale, si sviluppò, a opera di autori di provenienza e indirizzi culturali diversi, in gran parte esuli, una poesia "cortigiana", di intrattenimento. Si tratta di una produzione eclettica, per la pluralità di generi (si ebbero poesie encomiastiche, didascaliche, moraleggianti e autobiografiche), stili (alla lingua toscana si mescolano elementi latineggianti, forme tratte dalla parlata dialettale dei singoli poeti o del luogo in cui scrivono) e temi (che oscillano dall'invettiva e dal vituperio contro tutto e tutti alle lodi dei signori). Spiccano i canzonieri di Antonio Beccari o del Beccaio, detto anche Antonio da Ferrara, dal nome della città natale (1315-1370 ca.), le rime di Francesco di Vannozzo (1330/1340 - 1390 ca.), nato a Padova da una famiglia aretina, e quelle del senese Simone Verdini, detto il Saviozzo (1360 ca. - 1420).

In un sonetto, per esempio, Antonio Beccari scaglia una feroce invettiva contro Azzo da Correggio, protagonista, nel 1354, di un fallito colpo di stato contro Cangrande della Scala a Verona, ispirandosi palesemente ai luoghi dell'inferno della *Commedia* dantesca. Egli afferma che nella Caina sono puniti i traditori dei parenti, nell'Antenora quelli della patria, nella Tolomea i traditori dei signori benefattori, mentre al traditore Azzo è destinata una nuova zona detta, appunto, Azza (*Se Dante pon che giustizia divina / mandi giù ne lo 'nferno, ov'ogn'om plora, / i traditor, po' che morte li accora... Dico per messer Azzo traditore, / quel da Correggio, ch' è de simil razza: / che parrà ch'abbia, s'i' non metta Azza?*).

Francesco di Vannozzo, dal canto suo, riecheggia nelle quartine di un suo sonetto (*Pascolando mi vado a passi lenti / pensoso via per questo solaretto / dove è 'l mio cor incarcerato e stretto, / sligato de le man d'ogn'altre genti. / Per la parete ai bucarelli attenti / stan gli occhi, sta l'animo soletto / sol per veder quel volto benedetto, / che notte e di mi dà tanti tormenti*) i motivi petrarcheschi del poeta rapito dall'amore e amante dei luoghi solitari (> A2 T22), dell'amore dolce prigione da cui l'innamorato non può liberarsi (> A2 T24). Lo spunto nuovo di Vannozzo è nella simpatica immagine delle fessure attraverso cui può vedere il volto della donna amata, oggetto di felicità e di dolore.

PER LO STUDIO

a. A quali modelli si rifà la poesia didascalica e lirico-amorosa del Trecento?
b. Quali argomenti sono trattati nei versi dei poeti aulici?
c. Quali tematiche affronta la poesia comico-realistica? Qual è il poeta più rappresentativo di questo filone?
d. Qual era il fine della poesia cortigiana? In quale area geografica si sviluppò?

A 2
⇨ T 5

La poesia didattico-allegorica

La poesia didattico-allegorica, finalizzata all'insegnamento di norme morali attraverso la personificazione allegorica di concetti astratti, si colloca sulla scia di opere come il *Tesoretto* di Brunetto Latini e la *Commedia* e il *Fiore* di Dante. La *Commedia*, in particolare, è oggetto di culto e di imitazione formale (l'uso della terzina si codifica nei *Trionfi* di Petrarca e nell'*Amorosa visione* di Boccaccio), ma anche di polemica e di rovesciamento stilistico-concettuale.

Il culto di Dante si riscontra per esempio nel poema *Quadriregio* del domenicano Federico Frezzi (1346 ca. - 1416), vescovo di Foligno, che riprese lo schema del viaggio dal peccato alla beatitudine celeste attraverso i regni di Amore, Satana, Vizio, Virtù.

Nel corso del Trecento con intento didascalico-allegorico si ebbero, oltre a poemetti, anche trattati.

Francesco da Barberino

Autore sia di un testo in versi sia di un trattato è Francesco da Barberino (1264-1348), che con il poema in rima *Documenti d'Amore* (1309), con commenti latini, fornì insegnamenti agli uomini ("documenti" deriva dal latino *docere*: sono gli insegnamenti che Amore personificato fornisce all'Eloquenza), mentre con il trattato in versi e in prosa *Reggimento e costumi di donna* (1320) offrì un galateo a uso delle fanciulle.

Fazio degli Uberti

Fazio degli Uberti (nato tra il 1305 e il 1309 a Pisa e morto a Verona intorno al 1369), discendente della famiglia ghibellina del Farinata reso celebre da Dante, riprese la maniera dantesca nei sei libri del poema geografico in terzine *Dittamondo* (da *Dicta mundi*, "Detti del mondo"). L'idea di un viaggio attraverso le terre del mondo allora conosciuto (Europa, Africa e Asia), su consiglio della Virtù e con la guida del geografo latino Solino (III-IV secolo d.C.), offrì al poeta lo spunto per divulgare nozioni enciclopediche di geografia e di storia. Il significato della sua opera è laico: in un'epoca in cui si vanno ampliando gli orizzonti geografici essa è legata a un'esigenza pratica più che religiosa. Fazio è anche autore di un gruppo di rime di argomento amoroso e politico ispirate allo stilnovismo, in cui fa mostra di raffinata musicalità e padronanza dell'endecasillabo.

Cecco d'Ascoli

Francesco Stabili (1269-1327), astrologo e medico noto come Cecco d'Ascoli, dal nome della città in cui nacque, è autore del poema didascalico *L'acerba* (il cui titolo può alludere alla complessità degli argomenti trattati, oppure, se deriva dal latino *acervus*, alla loro pluralità). Cecco fu insegnante di medicina all'università di Bologna, accusato di eresia e condannato al rogo dall'Inquisizione. La sua opera più importante consta di quattro libri e di un frammento del quinto, che propongono un'ordinata sintesi delle conoscenze del tempo: dall'astronomia e cosmologia, a una casistica di vizi e virtù, all'influsso delle stelle sull'indole delle persone, alle proprietà vere o immaginarie di pietre e animali, ad alchimia e occultismo, al problema della creazione delle anime (introdotto nel quinto libro).

Il poema richiama la *Commedia*, ma lo fa in chiave antidantesca: secondo il critico Gianfranco Contini esso è, per qualche aspetto, un'"anti-*Commedia*". Infatti Cecco polemizza con l'uso dell'allegoria e della finzione narrativa a favore di un'informazione scientifica e obiettiva (*Qui non se canta al modo de le rane, / qui non se canta al modo del poeta / che finge imaginando cose vane... qui non se gira per la selva obscura*). La favola poetica altera la verità del sapere scientifico ed è incompatibile con il rigore espositivo di un'opera didascalica. L'intento di attenersi scrupolosamente al principio della separazione tra teologia e scienza della natura lo porta a rifiutare anche il legame presente nella *Commedia* tra studio della realtà mondana (che per Cecco deve essere, al contrario, oggetto di ricerca razionale autonoma) e conoscenza del divino (che può affidarsi alla verità rivelata).

L'originalità del poeta sta anche nel metro: la sesta rima impiega nuovamente le terzine disposte a coppia e non incatenate (ABA CBC DED FEF... ZZ), così da scardinare il ritmo continuo dello schema metrico dantesco.

Giotto, **La Giustizia**, dal *Ciclo allegorico delle Virtù*, 1303-1305. Padova, Cappella degli Scrovegni.

PER LO STUDIO

a. Quali intenti si proponeva la poesia didattico-allegorica? A quali opere precedenti si ispirò?

Antonio Pucci

La vita

Antonio Pucci nacque nel 1310 circa a Firenze, da un fonditore di campane. Dapprima praticò l'arte paterna, poi fu impiegato del Comune come campanaro e, dal 1349 al 1369, banditore e incaricato di verificare e approvare le garanzie. Morì nel 1388.

Le opere e i temi

Autodidatta versatile, Pucci concepì la letteratura come strumento educativo e anche come mezzo di divertimento, al servizio di un pubblico umile e dai gusti semplici. La sua vocazione popolaresca si manifesta nelle numerose opere in cui esprime un moralismo bonario, che ripete i luoghi comuni della saggezza popolare.

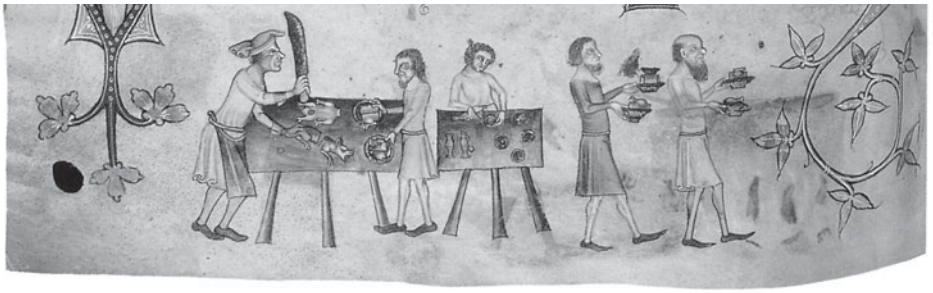
Dai sonetti al genere del cantare

Le poesie autobiografiche, talora improvvisate, dal contenuto moraleggiante, politico oppure burlesco, mettono in luce le doti di verseggiatore di Pucci, abile nel rielaborare i motivi della tradizione letteraria (> A2 T5). La compilazione della *Nuova cronica* di Villani in 91 canti in terzine (*Centiloquio*), nasce dall'intento di diffonderla anche tra un pubblico ignorante. Al poemetto in terzine sulle consuetudini popolari di Firenze (*Le proprietà di Mercato Vecchio*) seguono alcuni cantari ispirati alla storia politica della città (*Cantari della guerra di Pisa*) o alla materia romanzesca (*Apollonio di Tiro, Gismirante, Brito di Brettagna, Madonna Lionessa, Reina d'Oriente* presenti in un codice del 1370-1390), desunta e reinventata dalla letteratura franco-italiana (> A1, p. 65).

Il cantare, recitato sulle piazze dai canterini sia per un pubblico erudito sia per gli uomini privi di cultura, è un genere di poesia narrativa diverso da quello lirico, che, passando dalla piazza ai raffinati ambienti di corte, acquisterà dignità e forma poetica nei poemi cavallereschi del Cinquecento. Caratterizzato da un'orecchiabile ripetitività e dall'impiego di una metrica elementare, ma fluida e aperta, come l'ottava, è un componimento a struttura fissa. È composto da un'invocazione religiosa (alla Vergine e ai santi) e un saluto all'uditorio, un racconto, un ringraziamento, un commiato e un invito al pubblico perché ritorni il giorno dopo ad ascoltare il seguito (il cantare è formato da più canti).

PER LO STUDIO

a. Qual è la funzione della letteratura secondo Pucci?
b. Quale pubblico predilige questo autore?
c. Quali caratteristiche presentano le sue opere (sonetti e cantari)?



Scena di preparazione di un banchetto, particolare di una pagina miniata del *Salterio di Luttrell*, inizio del XIV secolo. Londra, British Library.

A 2
T 5

Tu mi vendesti per pollastra

Antonio Pucci
Tu mi vendesti per pollastra

in *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli, 1952

Questa poesia è in forma di sonetto caudato, diversa da quella tradizionale: alle due quartine e due terzine (ABBA ABBA CDC DCD) segue una coda formata da un settenario, che ripete la rima dell'ultimo verso (*boccone / condizione*), e da una coppia di endecasillabi a rima baciata (DEE).

Andrea, tu mi vendesti per pollastra
sabato sera una vecchia gallina
ch'era de gli anni più d'una trentina
stata de l'altre genitrice e mastra.

E non fu mai sì affamato il Calastra,
che mangiato avesse tal cucina,
però che la paria carne canina
e quell'omore in sé c'ha una lastra.

Volevasi mandare a la fornace
e tanto far bollire ogni stagione
ch'ammorbidasse sua carne tenace.

Ma primamente il tegolo o 'l mattone
o calcina saria stata verace,
che quella mossa avesse condizione.

Mangia'ne alcun boccone
per fame e misi a repentaglio i denti:
però fa' che di altre mi contenti.

1. per pollastra: come gallinella (giovane e tenera).
3-4. ch'era... mastra: che da circa una trentina d'anni aveva generato altre galline ed era stata la loro maestra.
5. il Calastra: un parassita che era solito scroccare il pranzo.
6. cucina: cibo, carne.
7. però... paria: perché sembrava carne di cane e aveva in sé tanto grasso (*omore*), quanto una lastra di pietra; *la* sta per ella ed è forma popolare.
9. Volevasi: la si sarebbe voluta.
10. ogni stagione: per il tempo necessario.
11. ammorbidasse: ammorbidisse; **tenace**: dura.
12. tegolo: tegola.
13. calcina: calce; **saria stata verace**: sarebbe stata cotta al punto giusto.
14. che... condizione: prima che quella (gallina) avesse mutato la sua condizione (cioè fosse diventata morbida).
15-16. Mangia'ne... denti: ne mangiai qualche boccone perché avevo fame, ma misi a rischio i denti (le vecchie carni oppongono una tenace resistenza anche ai denti e alla fame).
17. però: perciò; **altre**: diverse (da quella).

Analisi e interpretazione

Un ammonimento scherzoso
Il monito scherzoso rivolto dall'io lirico al pollivendolo nasce dal fatto che Andrea lo ha imbrogliato, vendendogli per tenera una vecchia gallina, immangiabile nonostante la fame; di qui l'invito nel finale a vendergli per il futuro una pollastrella diversa.

Il realismo e spirito popolare
Il tono brioso dei versi nasce dall'ispirazione occasionale e dal fatto di interpretare una vicenda quotidiana in una chiave popolaresca e divertente.

Lo stile
I versi testimoniano della capacità improvvisativa (estemporanea) del poeta. L'iperbole è la figura retorica dominante, per sottolineare la vecchiaia della gallina e quanto dura sia la sua carne. La coda in rima baciata conclude il sonetto in maniera vivace, rapida e arguta.

Attività

1. Il tema
Quale tematica tratta il componimento?

2. Il tono del poeta
Con quali toni si esprime il poeta?

3. Analisi del testo
Verso l'esame
Puoi esercitarti con l'analisi del testo di un altro sonetto di Pucci a p. 663

La poesia popolareggiante

La tecnica polifonica dell'*Ars Nova*

La poesia popolareggiante per musica e danza costituì un'autentica novità nella seconda metà del Trecento. Si trattava di un tipo di poesia ispirato ai modelli stilnovistici, che aveva intento di evasione più che di elevazione spirituale. La poesia popolareggiante era volta a esprimere i modi raffinati della borghesia signorile che, superata ogni preoccupazione religiosa, cominciò a dedicarsi a una vita di società vagamente edonistica fatta di intrattenimenti (cacce, tornei, feste, danze e banchetti).

Musicanti, particolare di una miniatura del codice *Manesse*, 1300 ca. Heidelberg, Biblioteca Universitaria.

Nuovi ritmi e vocalità

I componimenti per musica sono legati all'*Ars Nova* ("Arte nuova"), una nuova tecnica polifonica nata in Francia, che si era andata diffondendo soprattutto a Firenze (> A2, p. 388). Questi componimenti erano "nuovi" sia per la maggiore complessità delle note e flessibilità del ritmo rispetto alla musica sacra, sia per il loro legame con la musica popolare, melodicamente più libera e aperta alla possibilità di esecuzioni a più voci.

Le nuove forme metriche

Il fatto che i versi fossero destinati al canto e alle danze campestri nelle feste di primavera portò all'invenzione di nuove forme metriche che univano la raffinatezza dello stile a cadenze popolari: il madrigale, solitamente di argomento amoroso; la caccia, in cui si descrivevano scene venatorie e campestri, e la ballata. Le liriche erano accompagnate da strumenti musicali (viole, flauti e organetti) ed erano caratterizzate non tanto da contenuti profondi, ma dalla combinazione di una leggera effusione d'affetti e da grande agilità metrico-sintattica. Se ne trovano numerosi esempi, oltre che in Petrarca e Boccaccio (le dieci ballate che chiudono ciascuna giornata nel *Decameron* e i versi delle *Rime*), in manoscritti musicali che riportano il nome del musicista intonatore (ser Ghirardelli, Niccolò Propositi da Perugia, Donato da Cascia, Magister Laurentius, Ottolino da Brescia), ma non quello del verseggiatore. In particolare Sacchetti, lirico esemplare di questo genere, intonò o musicò vari componimenti dall'atmosfera realistica e sognante insieme, nei quali la natura e l'amore comunicano la serenità del riposo e dello svago.

Strumenti musicali, XIV secolo. Napoli, Biblioteca Nazionale.
Sono qui rappresentati i principali strumenti musicali usati nel XIV secolo: in alto da sinistra la viella, il salterio e il liuto; al centro da sinistra il tamburello, l'organo portativo e la raganella; in basso da sinistra la cornamusa e la ciaramella, i timpani e le trombe.

LE PAROLE

Madrigale
Composizione poetica di tema pastorale e amoroso formata da due o più terzine a rima varia, solitamente chiuse da un distico a rima baciata o due a rima alternata.

Caccia
Componimento poetico musicato, di tema venatorio e agreste, caratterizzato da metro vario.

Ballata
Nel *De vulgari eloquentia*, Dante definisce *ballata* un componimento in stile «comico», cioè basso e popolaresco, distinto da quello alto della canzone e da quello medio del sonetto. La ballata è caratterizzata dalla presenza di un ritornello che si ripresenta dopo ogni strofa.

PER LO STUDIO

a. Nella seconda metà del Trecento si imposero nuove forme poetiche. Sai dire quali?

Franco Sacchetti

La vita

Franco Sacchetti nacque a Ragusa (oggi Dubrovnik), in Dalmazia, intorno al 1330, da una famiglia fiorentina di mercanti, e da giovane esercitò la mercatura. Nel 1351 si iscrisse all'Arte del Cambio a Firenze e viaggiò molto per affari, dedicandosi contemporaneamente all'attività letteraria. Nel 1363 si trasferì a Firenze, dove intraprese la carriera politica e assolse a vari incarichi affidatigli dal Comune in località della Toscana e dell'Emilia; fu podestà a Bibbiena e a San Miniato, nei pressi di Firenze, e ambasciatore a Bologna.

La nuova ondata di peste del 1374 segnò l'inizio di una crisi morale e religiosa, aggravata dalla morte degli amici Petrarca e Boccaccio e di alcune persone care (Maria Strozzi, la donna amata, e uno dei figli).

Dal 1378 al 1381 si ritirò dalla vita pubblica, insofferente alle lotte interne al partito guelfo, cui apparteneva, e addolorato per la condanna a morte del fratello Giannozzo (1379), accusato di aver aderito al tumulto dei Ciompi contro il Comune fiorentino. Il suo autentico spirito religioso risentì anche dello Scisma d'Occidente che divise la Chiesa nel 1378. Ritornato all'attività politica, vi affiancò quella letteraria: scrisse in questo periodo le *Trecentonovelle*, considerate il suo capolavoro narrativo (> A2, p. 414), e attese al riordino delle *Rime*, cui lavorò fino alla morte, avvenuta nel 1400 a San Miniato.

Le opere e i temi

Il libro delle Rime (1362), maturato nel culto di Dante e Petrarca, presenta, accanto a sonetti e canzoni amorose e a componimenti di contenuto politico e morale, un gruppo di liriche musicate dallo stesso Sacchetti o da esponenti dell'*Ars Nova* fiorentina, tra cui Francesco Landino (1355-1397), celebre compositore del tempo. Si tratta di madrigali, ballate e cacce che, nella velocità del ritmo e dei quadretti, confermano il gusto per la rappresentazione vivace della realtà, tipico dei racconti di questo autore, e per lo stile colloquiale, in cui il discorso diretto rafforza il realismo della descrizione (> A2 T6; > A2 T7).

La novità e l'interesse di questi componimenti per musica, tra i più belli del Trecento, non derivano dalla loro sostanza psicologica, né «dalla carica poetica delle singole parole, ma piuttosto dall'elegante e preciso ritmo che le sorregge, dall'armonia interiore che ne determina la spinta iniziale e ne fissa, anche esternamente, il profilo, la misura compositiva». Queste liriche rappresentano «un'esperienza schiettamente letteraria di tecnica stilistica, intesa soprattutto ad un accordo, ad una conciliazione, tra scrittura e musica, entro prestabiliti schemi o figure. E come ogni altro esercizio letterario (come, cioè, ogni consapevole e graduale presa di possesso di nuovi mezzi espressivi), così anche queste rime del Sacchetti si sviluppano progressivamente, variando senza sosta e con sempre più sicura abilità, dai moduli schematici ed elementari dei primi modesti madrigali sino alle partiture ben più ricche, articolate e complesse delle ultime cacce e delle canzoni a ballo» (Caretti, 1951).

PER LO STUDIO

a. A quali modelli poetici si ispirò Sacchetti per la composizione del *Libro delle Rime*?
b. Quali elementi innovativi presentano i suoi versi?

Passando con pensier per un boschetto

A 2
T 6

Franco Sacchetti
Il libro delle Rime

in *Antologia della letteratura italiana*, a cura di A.A. Rosa, Rizzoli, Milano, 1965

La lirica che segue appartiene al genere della caccia, componimento caratteristico della poesia francese medioevale (*chace*), che descrive una scena venatoria o campestre. I versi liberi sono di varia lunghezza, prevalentemente brevi (anche bisillabi), le rime sono irregolari; il distico conclusivo ha due endecasillabi a rima baciata.

Passando con pensier per un boschetto,
donne per quello givan, fior cogliendo,
– To' quel, to' quel – dicendo.
– Eccolo, eccolo! –
– Che è, che è? –
– È fior d'aliso. –
– Va là per le viole. –
– Oimé, ché 'l prun mi punge! –
Quell'altra me' v'aggiunge.
– Uh! uh!, ch' è quel che salta? –
– È un grillo! –
Venite qua, correte:
raponzoli cogliete.
– E' non son essi. –
Si, sono.
Colei,
o colei,
vie' qua, vie' qua per funghi;
costà, costà, per sermollino!
– Noi starem troppo, ché 'l tempo si turba:
e balena
e truona,
e vespero già suona. –
– Non è egli ancor nona.
Odi, odi:
è l'usignuol che canta:
più bel ve',
più bel ve'. –
– L' sento, e non so che. –
– Ove? –
– Dove? –
– In quel cespuglio. –
Tocca, picchia, ritòcca:
mentre che 'l busso cresce,
et una serpe n'esce.

1. Passando con pensier: Mentre attraversavo pensieroso (con pensieri d'amore).
2. per quello givan: (vidi che) andavano per il boschetto.
3. To' quel: prendi quello.
6. fior d'aliso: fiordaliso.
7. Va là per le viole: vai là, se vuoi cogliere le viole.
9. Quell'altra me' v'aggiunge: quell'altra vi arriva meglio (a cogliere certi fiori).
13. raponzoli: fiori azzurri.
16-18. Colei... funghi: tu, o tu, vieni qua, vieni qua a raccogliere funghi. Il poeta riporta le battute come colte in un colloquio dal vero.
19. sermollino: il timo (un'erba profumata).
20. Noi... turba: noi faremo tardi, mentre il tempo si rannuvola.
21-22. e balena e truona: lampeggia, tuona.
23. e vespero... suona: la campana del vespro sta per suonare (verso le sei pomeridiane).
24. Non... ancora nona: non sono ancora le tre del pomeriggio (l'oscurità portata dal temporale crea equivoci circa l'ora pomeridiana). *Nona* è la terza parte del giorno, che precede il vespro, tra le due e le tre pomeridiane. Nel Medioevo c'era l'usanza latina di contare le ore del giorno partendo dall'alba al tramonto, cioè dalle sei del mattino alle sei di sera. Le dodici ore corrispondenti venivano suddivise in gruppi di tre (prima, terza, sesta, nona).
27. più bel ve': espressione onomatopeica con cui una delle ragazze rifà il verso all'usignolo.
29. L' sento, e non so che: sento qualcosa muoversi e non so che sia.
33. Tocca... ritòcca: fruga, scuoti, rifruga (nei cespugli).
34. busso: rumore.

– Oimè trista! – – Oimè lassa! –
– Oimè! –
Fuggendo tutte di paura piene,
una gran piova viene.
Qual sdrucciola, qual cade,
qual si punge lo piede:
a terra van ghirlande;
tal ciò c'ha còlto lassa e tal percuote:
tiensi beata chi più correr puote.
Sì fiso stetti il dì che lor mirai,
ch'i' non m'avvidi, e tutto mi bagnai.

38. Fuggendo: Mentre fuggono.
43. tal... percuote: una lascia cadere ciò che ha raccolto, un'altra inciampa.
44. tiensi: si ritiene; **puote**: può.
45-46. Sì fiso... bagnai: così assorto rimasi, quel giorno in cui le ammirai, che non mi resi conto (della pioggia) e mi bagnai tutto.

Analisi e interpretazione

Una scena molto movimentata
Questa è la caccia più famosa di Sacchetti: fanciulle in gruppo colgono fiori, quasi con movenze di danza, e parlano tra loro; i richiami sono interrotti dall'improvvisa apparizione di una serpe e da un violento temporale che mette in fuga disordinatamente le ragazze (una scivola, una si punge il piede, un'altra inciampa nelle ghirlande di fiori cadute a terra...).
La scena, molto realistica, si sviluppa entro la cornice dei primi due e degli ultimi due versi, in cui l'io lirico contempla fuori campo, solo e pensoso, quel grazioso quadretto, e non si accorge neanche della pioggia.

Poesia e musica: andamento e ritmo
La descrizione molto movimentata riprende il ritmo dell'azione e la corsa delle ragazze. Analogo era l'andamento della musica: la caccia era eseguita da due voci che cantavano una dopo l'altra, a breve distanza di tempo, la stessa frase melodica, quasi a imitare un inseguimento. La scena di Sacchetti fu musicata da Niccolò Propositi con una fuga di due voci.

La sonorità della caccia
La resa sonora della scena è affidata alle voci, ai richiami, alle ripetizioni, alle allegre grida di tonalità differenti:
- le battute del dialogo sui fiori e l'annuncio del temporale;
- il rintocco dell'ora;
- la ripetizione onomatopeica del canto melodioso dell'usignolo imitato da una delle fanciulle con una modulazione musicale da ritornello;
- gli effetti fonici allitteranti del rumore tra i cespugli e del battere il terreno.

La funzione dei modi e tempi verbali
Gli imperativi creano l'effetto di una scena teatrale (*Tocca, picchia, ritòcca*). Il gerundio iniziale e la mancanza di articolo davanti a *pensier* accentuano l'abbandono contemplativo del poeta; nel distico conclusivo il verbo al passato remoto sottolinea il ricordo e la fugacità della scena (*stetti, mirai, non m'avvidi, mi bagnai*).

Sonorità e ritmo nella caccia *Passando con pensier per un boschetto*	
Elementi fonici Interiezioni e onomatopee nei dialoghi	*To' quel, to' quel* (v. 3); *Eccolo! Eccolo!* (v. 4); *Va là* (v. 7); *Oimé* (v. 8); *Uh! uh!* (v. 10); *più bel ve'* (vv. 27, 28)
Elementi fonici L'annuncio del temporale	*e balena* (v. 21); *e truona* (v. 22)
Elementi ritmici Il rintocco dell'ora	*e vespero già suona* (v. 23); *Non è egli ancora nona* (v. 24)
Elementi ritmici Uso del correlativo	*Qual sdrucciola, qual cade, / qual si punge lo piede* (vv. 40-41)
Elementi fonico-ritmici I colpi sul terreno e la serpe	*Tocca, picchia, ritòcca* (v. 33); *mentre che 'l busso cresce, / et una serpe n'esce* (vv. 34-35)

Attività

1. La struttura del componimento
Spiega qual è la struttura del componimento tenendo conto del punto di vista dell'autore e della scena campestre.
2. Il genere poetico e la sua destinazione
A quale genere appartiene il componimento e quale era la sua destinazione?
3. Metrica e ritmo
Quale varietà di versi individui nella lirica? Quale effetto conferisce al ritmo la scelta di uno schema metrico irregolare?
4. Effetti sonori e musicalità
Quali scelte foniche conferiscono musicalità ai versi?

O vaghe montanine pasturelle

A 2
T 7

Franco Sacchetti
Il libro delle Rime

in *Letteratura italiana delle origini*, a cura di G. Contini, Sansoni, Firenze, 1991

Questa composizione è una ballata, composta di cinque strofe e di sei versi endecasillabi, secondo lo schema metrico ABABBX; lo schema della ripresa (vv. 1-2) è XX.

O – O vaghe montanine pasturelle,
donde venite sì leggiadre e belle?

Qual è 'l paese dove nate sète,
che sì bel frutto più che gli altri aduce?
Creature d'Amor vo' mi parete,
tanto la vostra vista addorna luce!
Né oro né argento in voi riluce,
e, mal vestite, parete angiolelle –.

– No' stiamo in alpe, presso ad un boschetto;
povera capannetta è 'l nostro sito:
col padre e con la madre in picciol letto
torniam la sera dal prato fiorito,
dove natura ci ha sempre nodrito,
guardando il dì le nostre pecorelle –.

– Assa' si dé' doler vostra bellezza,
quando tra monti e valli la mostrate;
ché non è terra di sì grande altezza
dove non foste degne ed onorate.
Deh, ditemi se voi vi contentate
di star ne' boschi così poverelle –.

– Più si contenta ciascuna di noi
andar drieto a le mandre a la pastura
che non farebbe qual fosse di voi
d'andar a feste dentro a vostre mura.
Ricchezza non cerchiam, né più ventura
che balli e canti e fiori e ghirlandelle –.

Ballata, s'i fosse come già fui,
diventerei pastore e montanino;
e prima ch'io il dicesse altrui,
serei al loco di costor vicino;
ed or direi 'Biondella!' ed or 'Martino!',
seguendo sempre dove andasson elle.

1. vaghe: graziose; **montanine:** montanare.
2. donde: da dove.
3. sète: siete.
4. aduce: arreca, produce.
5. Creature: Figliuole; **parete**: sembrate.
6. tanto... luce: tanto risplende (*luce*) la vostra bellezza (*vista addorna* significa aspetto leggiadro).
7. riluce: risplende.
8. mal vestite: (sebbene) così poveramente vestite; **angiolelle**: angiolette, creature celesti.
9. in alpe: in montagna.
10. sito: abitazione, dimora.
13. nodrito: allevato.
14. guardando il dì: custodendo durante il giorno.
15. Assa' si dé': Assai si deve.
16. quando: dal momento che, poiché.
17. di sì grande altezza: di così grande nobiltà.
18. foste: sareste (il congiuntivo al posto del condizionale, negli scrittori del Due e del Trecento, segue ancora il modello dell'imperfetto congiuntivo latino).
22. drieto: dietro (fiorentinismo).
23. qual fosse di voi: uno qualunque di voi.
24. d'andar... mura: partecipare a una festa dentro le mura cittadine.
25. né più ventura: né maggiore fortuna.
27. s'i fosse... fui: se io fossi (giovane) come sono stato un tempo.
29. il dicesse... altrui: lo dicessi ad altri (*dicesse* è forma dialettale).
31. or direi... 'Martino': nomi di contadino oppure di mucche e di buoi; il verso significa: al pascolo chiamerei ora Biondella una mucca, ora Martino un bue.

Analisi e interpretazione

Il tema pastorale
Il poeta incontra un gruppo di leggiadre pastorelle, dialoga con loro, ne loda la bellezza e manifesta invidia per la vita semplice che conducono entro i confini naturali dei boschi e della campagna. Il vagheggiamento e il tono lieve creano un'atmosfera pacata e sognante.

Il mito dell'età dell'oro
La situazione e l'atmosfera ricordano le pastorelle del poeta stilnovista Guido Cavalcanti. L'idealizzazione della vita campestre, vista come un'oasi di pace in contrapposizione al disordine e all'artificiosa vita cittadina, riprende il *topos* letterario del *locus amoenus* sereno e piacevole. Il mitico vagheggiamento di una vera ricchezza, identificata nella vita autentica e nella primitiva semplicità del mondo rusticano, evoca la gioia festosa e primaverile dell'età dell'oro (*balli e canti e fiori e ghirlandelle*, v. 26).

Echi dello Stilnovo e musicalità
L'immediato accostamento, nel primo verso, tra l'aggettivo *vaghe* e le *montanine pasturelle* crea un indissolubile legame fra la bellezza delle fanciulle e la bellezza vitale della natura.

Allo stile, ricco di richiami stilnovistici, adottato dal poeta (in particolare vv. 5-8 dove *angiolelle* è la donna-angelo di derivazione stilnovistica) si contrappone quello semplice delle pastorelle.

Le rime e le assonanze testimoniano che questi versi erano destinati al canto. La forte presenza di termini diminutivi (*montanine pasturelle, angiolelle*, *boschetto*, *capannetta*, *pecorelle*, *poverelle*, *ghirlandelle*) rendono leggiadra la modulazione delle parole nel canto.

Attività

1. Il contenuto della lirica
Sintetizza il contenuto informativo del componimento.

2. Il registro linguistico
Quale registro linguistico viene impiegato? Perché si utilizza il discorso diretto?

3. Il ritmo
Come è il ritmo della lirica? Quale funzione espressiva conferisce ai versi?

Maestro Venceslao, **Mese di Marzo** (particolare), 1400. Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre dell'Aquila.

La novella in Europa

Il panorama novellistico in Europa

Il *Decameron* (1349-1351) di Giovanni Boccaccio rappresenta il testo fondamentale della tradizione novellistica europea: esso mostrò come il racconto breve fosse pervenuto a forma d'arte matura e autonoma rispetto agli altri generi letterari. A esso si ispirarono molti narratori in volgare e in Toscana, nella seconda metà del Trecento, fiorì una ricca produzione novellistica.

In Spagna
Ancora assente in Francia e Germania, la novella era un genere utilizzato in Spagna. Qui risentiva dell'influenza della novellistica arabo-orientale, come attestano *Furberie e perfidie delle donne* (1253), una versione del *Libro dei sette savi* scritta da Fadrique di Castiglia, fratello del re Alfonso X; il *Libro degli esempi del conte Lucanor e di Patronio* (1335) di Juan Manuel (1282-1348) e le novelle in versi del *Libro del buon amor* (1330-1343) di Juan Ruiz.

In Inghilterra
In Inghilterra il genere della novella si sviluppò a partire dai *Racconti di Canterbury* (1386-1400), in versi e in prosa, scritti da Geoffrey Chaucer, che aveva avuto modo di leggere la narrativa di Boccaccio.

L'opera nacque in un'epoca di crisi politiche, rivolte contadine, pestilenze e guerre e presenta una varia umanità indagata «con penetrazione psicologica, umorismo e pienezza di vita, tali da collocare il Chaucer in un posto altissimo nella letteratura medioevale, un posto inferiore forse soltanto a quello del "gran poeta d'Italia", come il Chaucer chiama Dante. Ché nel suo capolavoro egli dà una sintesi del Medio Evo non meno grandiosa di quella di Dante, ma su un piano borghese-realistico anziché aristocratico-teologico.» (Praz, 1962).

La novellistica italiana dopo Boccaccio

La produzione novellistica del Trecento è fortemente influenzata dalla lezione del *Decameron* (1349-1351). Le raccolte più note furono scritte da autori toscani: il *Trecentonovelle* (1392-1397) di Franco Sacchetti, il *Pecorone* (1378) di ser Giovanni Fiorentino, le *Novelle* di Giovanni Sercambi (1399-1400).

Il *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti
Franco Sacchetti è il maggiore novelliere dopo Boccaccio. Come Boccaccio, di cui ammira l'opera, è animato dal gusto del bel motto e della battuta arguta, ma le sue *Trecentonovelle* si differenziano dal *Decameron* per diversi aspetti. La struttura non è "a cornice"; lo stile è caratterizzato da una sintassi agile e da un lessico anche dialettale; il suo moralismo borghese è assai distante dalle licenziosità boccaccesche.

L'organizzazione dei racconti è assai semplificata rispetto a quella boccacciana, le storie sono talora raggruppate per analogia di argomenti o di personaggi e a raccontarle non sono vari personaggi-novellatori, ma un singolo io-narrante, che si identifica con lo stesso autore.

Le *Novelle* di Giovanni Sercambi
Contemporaneo di Sacchetti fu Giovanni Sercambi (1347-1424). Impegnato nell'attività politica, dopo che la città di Lucca si sottrasse al dominio di Pisa, nel 1400 appoggiò il colpo di Stato con il quale Paolo Guinigi, esponente di una ricca famiglia di mercanti, instaurò una signoria.

Fu autore delle *Croniche*, una storia di Lucca (dal 1164 fino al dominio pisano) rimasta incompiuta, ma è noto soprattutto per una raccolta di 155 novelle collegate da una cornice. Nel *Proemio* di questa raccolta l'autore dice di avere avuto il compito di intrattenere, durante un viaggio attraverso l'Italia, una brigata (uomini, donne, frati) partita da Lucca per sfuggire alla peste del 1374. Le novelle, a volte imitazioni o rifacimenti di storie boccaccesche, sono collegate da intermezzi di commento con risvolti moralistici che appesantiscono la narrazione. Il tono è popolare.

Il *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino
A un autore chiamato ser Giovanni Fiorentino, di cui si hanno pochi dati biografici, sono attribuite le 50 novelle del *Pecorone*. Il titolo è tratto da un sonetto introduttivo presente nell'edizione cinquecentesca dell'opera, in cui l'autore ironicamente afferma che è a capo di una brigata di balordi, che va belando come un pecorone e scrive libri senza esserne capace. A imitazione del *Decameron*, il *Pecorone* presenta una cornice, benché esile. Il giovane Auretto, innamorato della monaca Saturnina, decide di farsi frate per incontrare la giovane nel monastero di Forlì. Durante 25 giornate i due giovani nel parlatorio si raccontano ciascuno una novella: ogni giornata si conclude con una ballata o canzonetta e, complessivamente, la cornice collega 50 novelle.

I motivi predominanti sono l'amore, la beffa e l'avventura, con spunti licenziosi tipici dei fabliaux o anche mutuati dalle vicende erotiche del *Decameron*. I tratti fiabeschi di talune storie realistiche attingono alle fiabe orientali del *Libro dei sette savi*, volgarizzato in Toscana nel Duecento. Il linguaggio ricalca quello del modello boccaccesco, ma l'opera ha piuttosto valore documentario che artistico.

PER LO STUDIO

a. Quali sono gli esempi di novellistica più rilevanti nel panorama europeo?
b. In che cosa si differenzia il *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio, suo modello ispiratore?
c. Quali sono le caratteristiche peculiari delle *Novelle* di Giovanni Sercambi e del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino?

Geoffrey Chaucer

La vita

Geoffrey Chaucer nacque a Londra tra il 1340 e il 1345 da una ricca famiglia di commercianti. Studiò presso la cattedrale di San Paolo ed entrò giovanissimo a corte come paggio del re Edoardo III. Nel 1359 partecipò alla guerra dei Cent'anni; fatto prigioniero, venne riscattato dal sovrano. Dopo gli studi di legge, nel 1366 sposò una damigella della regina, Philippa de Roet, e divenne ambasciatore della corona inglese. In questa veste compì almeno due viaggi in Italia (nel 1372 e nel 1378), in occasione dei quali ebbe modo di entrare in contatto con la nostra cultura, e in particolare con le opere di Dante, Petrarca e Boccaccio. Nel 1382 fu nominato controllore del dazio al porto di Londra e nel 1386 fu eletto al parlamento come rappresentante della contea di Kent. Contemporaneamente si dedicò all'attività letteraria. Seguì un periodo di crisi, dovuto sia al deteriorarsi dei rapporti con la corte, sia alla morte della moglie, avvenuta nel 1387. Nominato responsabile forestale del parco di North Petherton nel 1391, risiedette per gran parte dell'anno nella provincia del Somersetshire, dedicandosi alla letteratura fino all'anno precedente la morte, avvenuta a Londra il 23 ottobre 1400.

Le opere e i temi

Appassionato cultore degli autori latini (Ovidio, Virgilio), nonché lettore di testi francesi e italiani, Chaucer fu molto influenzato da Boccaccio, i cui manoscritti ebbe modo di leggere, e forse anche di acquistare, in occasione dei viaggi compiuti in Italia. Per il poema narrativo *Troilo e Criseide* (1385-1386) prese spunto dal *Filostrato*. Il suo capolavoro è *I racconti di Canterbury* (1386-1400), ispirati al *Decameron* quanto meno a livello della struttura "a cornice": in questo caso nella cornice narrativa si finge che le novelle siano narrate da un gruppo di pellegrini diretti a Canterbury.

La vita a corte, l'attività diplomatica, gli affari e i frequenti viaggi in giro per l'Europa, che avevano portato lo scrittore a contatto con i più disparati ceti sociali, fornirono a Chaucer numerosi spunti per le sue novelle. In esse egli rifugge da considerazioni didascalico-morali, per rappresentare la società del suo tempo con sguardo aperto e tollerante, laico e spregiudicato. I temi prevalenti sono l'amore nei suoi vari aspetti (cavalleresco-cortese, sublimato o sensuale), il matrimonio e la religione.

La struttura aperta e i personaggi dei *Racconti*

Nella cornice dei *Racconti di Canterbury* si narra che un gruppo di trenta persone, in viaggio verso Canterbury per onorare la tomba di Thomas Becket (l'arcivescovo di Canterbury, divenuto santo nazionale, che si era contrapposto alla politica di riduzione dei privilegi ecclesiastici promossa dal re Enrico II e per questo era stato ucciso) sosta presso la Locanda del Tabarro, sulle rive del Tamigi. Nell'invenzione narrativa, ai pellegrini si uniscono lo stesso Chaucer, che ha trascorso la notte alla locanda, e l'oste Harry Baley, il quale avanza al gruppo la proposta di raccontarsi vicendevolmente delle storie, così da rendere meno monotono il viaggio (> A2 T8).

Nei *Racconti*, che offrono uno spaccato della società inglese del tempo, sono rap-

presentati quasi tutti i ceti sociali (in effetti tutti partecipavano ai pellegrinaggi dell'epoca), a esclusione di quelli più alti (aristocrazia) e di quelli più bassi (servi della gleba). Chaucer descrive infatti il mercante, il frate, il medico, il mugnaio, la tessitrice, lo studente, l'uomo di legge e anche il cavaliere, solitario esponente di una classe sociale ormai in declino.

Per quanto riguarda i novellatori, mentre quelli del *Decameron* erano tutti giovani, di condizione agiata ed educati agli ideali cortesi, nei *Racconti di Canterbury* essi sono di varia età e condizione sociale: ciascuno ha un carattere ben definito, parla molto di se stesso e racconta una novella in linea con la sua personalità, pubblica e privata. Per esempio l'avventura è il tema dominante delle narrazioni del cavaliere, la giustizia di quelle dell'uomo di legge, l'amore e la vita matrimoniale, della tessitrice (> A2 T9); la morale edificante compare nelle novelle dello studente, del medico e del parroco, spunti licenziosi nei racconti del mugnaio e del mercante, una favola con animali protagonisti è narrata dal cappellano delle monache e dall'economo. La struttura dei *Racconti di Canterbury* risulta quindi aperta, per la grande varietà di contenuti, e realistica, ed essi sono caratterizzati da una sperimentazione di tutti i generi narrativi medioevali, dal racconto cavalleresco d'amore e d'avventura, al racconto esemplare didascalico-religioso, alla novella licenziosa, ai *fabliaux*, alla favola.

Lo stile

I 24 racconti, di cui tre incompleti (avrebbero dovuto essere 120), sono prevalentemente in versi (distici decasillabi o strofe di sette decasillabi); solo due sono in prosa, intervallati da prologhi ed epiloghi. L'opera ha uno stile preciso e definito e la lingua è molto vivace, arricchita da una varietà di registri per caratterizzare i personaggi e per esprimere i toni più diversi, dal tragico al sublime, dall'ironico al licenzioso.

Chaucer è considerato il "padre della lingua inglese", per aver fornito dignità nazionale al dialetto centro-orientale ed elevato a lingua letteraria l'"inglese medio" (*middle English*), al posto del francese.

Pellegrini di Canterbury, miniatura da un manoscritto di *I racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer, 1420 ca. Londra, British Museum.

PER LO STUDIO

a. Quali diverse caratteristiche socio-culturali presentano i novellatori dei *Racconti* di Chaucer e quelli della "lieta brigata" decameroniana?

A2
T8

Qui comincia il Libro dei Racconti di Canterbury

Geoffrey Chaucer
I racconti di Canterbury

trad. di E. Barisone, UTET, Torino, 1967

Il brano che segue corrisponde all'inizio e alla parte conclusiva del prologo generale, in cui si introduce la rassegna dei personaggi novellatori.

Quando Aprile con le sue dolci piogge ha penetrato fino alla radice la siccità di Marzo, impregnando ogni vena di quell'umore che ha la virtù di dar vita ai fiori, quando anche Zeffiro[1] col suo dolce fiato ha rianimato per ogni bosco e ogni brughiera i teneri germogli, e il nuovo sole ha percorso metà del suo cammino in Ariete[2], e cantano melodiosi gli uccelletti che dormono tutta la notte ad occhi aperti (tanto li punge in cuore la natura), la gente allora è presa dal desiderio di mettersi in pellegrinaggio e d'andare come palmieri[3] per contrade forestiere alla ricerca di lontani santuari variamente noti, e fin dalle più remote parti d'ogni contea d'Inghilterra molti si recano specialmente a Canterbury, a visitare quel santo martire benedetto[4] che li ha soccorsi quand'erano malati.

Un giorno, appunto in quella stagione, mentre sostavo alla locanda del *Tabarro*[5] in Southwark[6], pronto a mettermi devotamente in pellegrinaggio per Canterbury, ecco capitare verso sera una brigata di ben ventinove persone, gente d'ogni ceto trovatasi per caso in compagnia e tutti pellegrini che intendevano recarsi a cavallo fino a Canterbury. Camere e stalle erano grandi, e perciò fummo alloggiati nel migliore dei modi. In breve, stava appena per tramontare il sole che già avevo parlato con tutti ed anch'io ero ormai della brigata, e combinammo dunque d'alzarci presto per proseguire il viaggio dove vi ho detto.

[Segue la presentazione dei trenta personaggi: il cavaliere, con scudiero e arciere, la priora, con un'altra monaca e tre preti, il monaco, il frate, il mercante, lo studente di Oxford, il commissario di giustizia, l'allodoliere, il merciaio, il falegname, il tessitore, il tintore, il tappezziere, il cuoco, il marinaio, il dottor fisico, la comare di Bath, il parroco di campagna, il contadino, il fattore, il mugnaio, il cursore, il venditore di indulgenze, l'economo.]

Il nostro OSTE[7], dunque, fece a tutti grandi accoglienze e, senza perder tempo, ci sistemò per la cena, servendoci le pietanze più squisite; il vino era forte e noi lo bevemmo volentieri. Era proprio affabile con tutti, questo nostro Oste, degno di fare il maggiordomo di palazzo. Era un uomo grande e grosso, con gli occhi sporgenti, il miglior cittadino che esistesse a Cheapside[8]: franco nel parlare, saggio, ben istruito, non mancava certo di virilità, ed era per di più un vero bontempone. Dopo cena cominciò scherzando a parlare di passatempi e fra l'altro, dopo che avevamo sistemati i conti, disse:

"Benvenuti, signori, veramente di cuore! Vi do la mia parola, non vi racconto storie: quest'anno non avevo ancora visto, in questa locanda, una compagnia di gente così simpatica. Se mi riuscisse, vorrei trovare il modo di

1. Zeffiro: vento di primavera.
2. Ariete: nello zodiaco la costellazione dell'ariete è il primo segno della primavera.
3. palmieri: i pellegrini; erano chiamati palmieri i pellegrini che tornavano dalla Terrasanta con un ramoscello di palma.
4. santo martire benedetto: si tratta di Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury e uomo politico, ucciso nel 1170 da quattro cavalieri del re Enrico II Plantageneto, che voleva limitare il potere della Chiesa. Fu santificato tre anni dopo la morte. Thomas Stearns Eliot gli ha dedicato la tragedia *Assassinio nella cattedrale* (1935).
5. locanda del *Tabarro*: l'insegna della locanda rappresenta un tabarro, cioè un largo mantello.
6. Southwark: sobborgo londinese, sulle rive del Tamigi.
7. Il nostro OSTE: Harry Baley.
8. Cheapside: quartiere popolare di Londra.

farvi divertire. Ecco, m'è venuta un'idea che vi potrà piacere e non vi costerà nulla. Voi andate a Canterbury... bene, che Dio vi protegga e il martire benedetto vi faccia la grazia! Immagino che, cavalcando per via, vi racconterete storie e novelle, perché non c'è davvero gusto né piacere a far la strada muti come pietre. Voglio perciò suggerirvi, come dicevo, un modo di passare il tempo piacevolmente. Se poi, tutti d'accordo, vorrete seguire il mio consiglio e domani in viaggio farete come vi dirò, giuro per la buon'anima di mio padre che mi farò tagliare la testa se non vi divertirete! Ed ora basta con le ciance[9]: chi approva alzi la mano".

Il nostro consenso non si fece aspettare: pensammo che non valesse la pena di stare a tergiversare; e senz'altro ci affidammo a lui, pregandolo d'esporci il suo progetto, a suo piacere.

"Ebbene, signori, ascoltate", disse, "ma non prendetela alla leggera, vi prego. In breve, ecco il punto: ciascuno di voi, per ingannare il lungo cammino dovrà raccontare due novelle durante l'andata a Canterbury, questa almeno è la mia idea, e durante il ritorno ne dovrà raccontare altre due, tutte d'avventure accadute in passato. Chi di voi si comporterà meglio di tutti, cioè in questo caso racconterà le novelle più significative e divertenti, riceverà una cena a spese di noi tutti, qui in questa locanda, seduto in questo posto, appena ritorneremo da Canterbury. Sperando di tenervi più allegri, verrò anch'io volentieri con voi, a spese mie naturalmente, e vi farò da guida. Chi si rifiuterà di stare ai patti dovrà pagare le spese del viaggio a tutti gli altri. Se siete d'accordo, ditemelo subito, senza tanti discorsi, e io, domattina presto, mi farò trovare pronto".

La cosa fu subito sistemata: ben lieti d'accettare il patto, richiedemmo che anche lui vi si attenesse facendo da moderatore, giudice e censore dei nostri racconti, e fissasse pure un certo prezzo per la cena, giacché noi ormai ci saremmo in tutto assoggettati alle sue regole. E fu così che seguimmo d'accordo la sua proposta. Concluso il patto, si prese dell'altro vino: bevemmo e poi, senza perdere più tempo, andammo tutti a riposare.

L'indomani, cominciava appena ad albeggiare che il nostro Oste si alzò e, cantandoci la sveglia come fosse il nostro gallo, ci chiamò tutti a raccolta; e così, cavalcando poco più veloci che a passo d'uomo, partimmo in direzione dell'abbeveratoio di San Tommaso[10]. Là il nostro Oste, fermando per la prima volta il cavallo, disse:

"Signori, ascoltatemi, vi prego. Sapete quali sono i patti, ricordate. Ebbene, se il canto della sera va d'accordo con quello della mattina, vediamo ora chi deve dire il proprio racconto. Ch'io non possa mai più bere né vino né birra, se chi si rifiuta d'obbedirmi non pagherà tutte le spese del viaggio! Via, tirate le paglie prima che si proceda oltre: dovrà incominciare chi pescherà la più corta. A voi, messer Cavaliere, mio padrone e signor mio! Su, tirate questa paglia, eravamo d'accordo! Avvicinatevi, reverenda madre Priora! E voi, messer Studente, via quella vostra timidezza, smettetela di almanaccare[11]! Su, fatevi tutti avanti!".

9. ciance: chiacchiere.

10. abbeveratoio di San Tommaso: non molto lontano da Londra, sulla via per Canterbury.

11. almanaccare: letteralmente lambiccarsi il cervello, congetturare; lo studente è presentato come un giovane che ama lo studio.

Analisi e interpretazione

Indicazioni di poetica
La descrizione della natura primaverile, un *topos* letterario che associa il ritorno della bella stagione alla rinascita della vita e al risveglio dell'impulso amoroso, fornisce l'occasione narrativa per il raduno dei pellegrini. Al motivo, realistico, del viaggio per finalità religiose (nel Medioevo in primavera si effettuavano i grandi pellegrinaggi a Roma, a Santiago di Compostela, in Spagna, a Canterbury, in Inghilterra, oppure al Santo Sepolcro di Gerusalemme), si accompagna quello del viaggio come avventura, come occasione per visitare luoghi sconosciuti e lontani (*d'andare... per contrade forestiere alla ricerca di lontani santuari variamente noti, e fin dalle più remote parti d'ogni contea d'Inghilterra molti si recano...*, rr. 7-9). Anche la locanda, che fornisce camere ai pellegrini e stalle per i cavalli, contribuisce a creare una situazione di vita reale, rende verosimile il casuale raduno di tanta gente e, nel contempo, evoca possibili e avventurosi imprevisti. Siamo comunque lontani dalle avventure dei cavalieri cortesi, spesso giocate sul terreno del fantastico e del meraviglioso, come nei romanzi bretoni-arturiani.

La cornice: dal *Decameron* ai *Racconti*
La proposta che l'oste fa ai pellegrini, di raccontare ciascuno quattro storie, due nel viaggio di andata verso il santuario e due sulla strada di ritorno (*ciascuno di voi, per ingannare il lungo cammino dovrà raccontare due novelle durante l'andata a Canterbury, questa almeno è la mia idea, e durante il ritorno ne dovrà raccontare altre due, tutte d'avventure accadute in passato*, rr. 45-48), crea la cornice dei *Racconti*, la cui struttura pertanto non è dissimile da quella del *Decameron*. A differenza di quanto avviene nell'opera di Boccaccio, però, qui non si stabiliscono regole, non c'è un re o una regina, né un tema narrativo dato. L'oste fa da giudice: chi ha raccontato la storia più bella avrà in regalo una cena, chi si sottrae al racconto pagherà tutte le spese del viaggio.

Attività

1. Il contenuto del brano
Riassumi in tre-quattro righe il contenuto del brano.

2. Il *topos* della primavera
Perché l'autore recupera il *topos* letterario della primavera? In quale modo essa viene descritta?

3. La caratterizzazione dell'oste
Individua le caratteristiche fisiche e morali dell'oste attraverso la descrizione che ne fa l'autore.

4. L'intento del viaggio
Quale duplice finalità si pone il viaggio?

5. Il premio e l'ammenda
Rintraccia nel testo i passi in cui l'autore parla del premio e dell'ammenda previsti alla fine del novellare e spiega quali sono.

6. La scelta del novellatore
In base a quale criterio viene scelto il primo novellatore?

Danza primaverile al suono della cornamusa, XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale.

La comare di Bath

A 2
T 9

Geoffrey Chaucer
I racconti di Canterbury

trad. di E. Barisone, UTET, Torino, 1967

La comare di Bath è una delle creazioni più originali di Chaucer. Nel primo brano è presentata dal narratore; nel secondo la donna racconta la propria esperienza di vita ed espone le sue idee sul matrimonio.

E c'era una brava comare dei dintorni di Bath[1], ma, peccato, era un po' sorda. A tessere il panno era così pratica, da battere quelli di Ypres e di Gand[2]. In tutta la parrocchia non c'era donna che avesse il coraggio di passarle avanti a far l'offerta: se mai qualcuna s'arrischiava, a lei veniva una tal bile, che usciva fuori d'ogni grazia. I suoi fazzoletti erano di tessuto finissimo: giurerei che pesavano dieci libbre quelli che si metteva in capo la domenica. Le sue calze erano d'un bel rosso scarlatto, ben attillate; le scarpe morbidissime e nuove. Aveva un volto impertinente, bello, di colorito acceso. Era una donna ricca di meriti, che in vita sua aveva condotto ben cinque mariti sulla porta di chiesa[3], senza contare altre amicizie di gioventù... ma non è il caso di parlarne proprio ora. Tre volte era andata a Gerusalemme, e di fiumi stranieri ne aveva attraversati molti: era stata a Roma, a Boulogne, a San Giacomo in Galizia e a Colonia[4]. Aveva insomma parecchia pratica di viaggi: i suoi denti infatti erano radi[5]. Sul cavallo sedeva comodamente, ben avvolta da un soggòlo[6], con un cappello in testa largo come un brocchiere[7] o uno scudo; una gualdrappa[8] intorno ai larghi fianchi, ed ai piedi un paio di speroni aguzzi. In compagnia sapeva ridere e chiacchierare; e doveva intendersene di rimedi d'amore, poiché di quell'arte conosceva certo l'antica danza.

[...]

«Non ci fosse altra autorità al mondo, a me basterebbe l'esperienza per dirvi quanti guai ci sono nel matrimonio. Difatti, signori miei, di mariti alla porta di chiesa ne ho avuti cinque (tante sono invero le volte che mi son sposata!), e tutti a loro modo erano uomini in gamba. Però, non molto tempo fa, m'è stato detto che, siccome Cristo più d'una volta non si recò a nozze, a Cana[9] in Galilea, con quell'esempio m'avrebbe avvertito che anch'io più d'una volta non avrei dovuto sposarmi. E sentite poi che aspre parole disse Gesù, Dio e uomo, rimproverando la Samaritana[10] presso il pozzo: "Cinque mariti hai già avuto," le fece "ma l'uomo che ti ha sposato ora non è tuo marito!". Proprio così le fece. Che cosa veramente intendesse, non lo saprei dire. Ma, mi domando io, perché mai il quinto uomo della Samaritana non doveva essere suo marito come gli altri? Era forse stabilito quanti mariti dovesse avere? In vita mia non ho mai sentito parlare a questo proposito d'un numero definito. La gente può mettersi a discutere e a questionare fin che vuole, ma io so, senza tante storie, che Dio ci ha espressamente comandato di crescere e di moltiplicare: è questo che per me fa testo. So che ha pure detto che mio marito

1. Bath: città inglese a sud-est di Bristol.

2. Ypres... Gand: città del Belgio, note per la produzione tessile e il commercio della lana, al pari di tutto il territorio delle Fiandre.

3. sulla porta di chiesa: i matrimoni nel Medioevo erano celebrati sulla soglia della chiesa, non all'interno.

4. Gerusalemme... Colonia: Roma, Boulogne (in Francia), Santiango (San Giacomo) di Compostela (in Galizia), Colonia (in Germania) e Gerusalemme in Terrasanta erano le mete dei pellegrinaggi medioevali.

5. radi: nella tradizione fisiognomica francese i denti radi venivano interpretati come segno di lussuria, mentre le popolari guide di viaggio vi riscontravano l'indizio di una propensione ai viaggi.

6. soggòlo: velo largo che cinge il volto e la gola, talora scendendo fino al petto.

7. brocchiere: scudo piccolo e tondo.

8. gualdrappa: drappo lavorato che ricopre la groppa del cavallo.

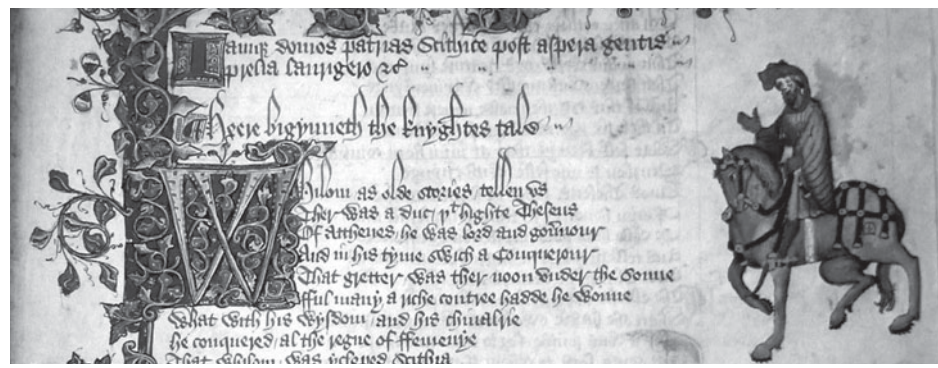
9. Cana: città della Galilea, dove Gesù durante una festa di nozze compì il suo primo miracolo trasformando l'acqua in vino (cfr. Vangelo di Giovanni, 2, 1-11)

10. Samaritana: è una peccatrice che Gesù, giunto in Samaria, incontra nei pressi di un pozzo e che redime. L'episodio è narrato nel Vangelo di Giovanni (4, 5-29, in particolare nei versetti 16-18).

avrebbe dovuto lasciare il padre e la madre per prendere me, ma non ha mai fatto menzione d'alcun numero, né di bigamia[11] né di... ottogamia[12]. E allora perché accanirsi tanto? Ecco, pensate al saggio re messer Salomone[13]: credo che di mogli ne avesse altro che una! Dio volesse che anch'io potessi rinfrescarmi almeno la metà di lui! Quanta grazia di Dio con tutte quelle mogli! Nessun uomo al mondo n'ebbe mai tanta... Dio solo sa quante volte questo nobile re, m'immagino, marciasse allegramente all'attacco con ciascuna di loro la prima notte, gagliardo com'era! Ma, grazie al Cielo, i miei cinque me li sono sposati anch'io! E benvenuto il sesto, quando capiterà! Infatti, dico la verità, di far la verginella non me la sento proprio. Una volta che mio marito da questo mondo se ne sia andato, posso benissimo sposarmi con qualche altro cristiano, perché allora, come dice l'apostolo[14], sono di nuovo libera, a Dio piacendo, di maritarmi con chi voglio. Non dice affatto che sia peccato sposarsi… anzi, meglio sposarsi che ardere[15]. Che m'importa se la gente parla male di Lamech[16] e della sua bigamia? So benissimo che Abramo era un sant'uomo, e così Giacobbe[17], da quanto mi risulta: eppure ciascuno di loro ebbe più d'un paio di mogli; e così molti altri uomini santi. Da che mondo è mondo, quando mai avete visto l'Altissimo proibire espressamente il matrimonio? Avanti, ditemelo. E dove mai ha imposto la verginità? Vi assicuro, lo so anch'io che, parlando di verginità, l'apostolo disse di non avere al riguardo alcun precetto. Si può, sì, consigliare a una donna di rimanere casta, ma un consiglio non è mai un comandamento. Insomma, Dio si fida del nostro buon senso. Se veramente avesse imposto la verginità, avrebbe con quell'atto condannato il matrimonio. E allora, se non si spargesse nessun seme, anche chi è vergine come farebbe a nascere? Paolo non se la sentì proprio d'imporre una cosa sulla quale dal suo Maestro[18] non aveva nessuna prescrizione[19]. Ecco, mettiamola in palio, la verginità: l'acchiappi chi può, vediamo chi corre meglio. […]

Gran perfezione è la verginità, e così pure la continenza[20] unita alla devozione. Ma Cristo, che è fonte di perfezione, non a tutti ordinò di andare a vendere quel che avevano per darlo ai poveri, seguendolo così sulla sua strada. Egli parlava a quelli che vogliono vivere perfettamente. Però, signori miei, con vostra licenza, io non sono fra questi. Il fiore dei miei anni io lo voglio dedicare agli atti e al frutto del matrimonio".

11. bigamia: avere due mogli.
12. ottogamia: avere otto mogli, detto con ironia.
13. Salomone: nel Primo libro dei Re (11, 3, si tratta di uno dei libri dell'Antico Testamento definiti "storici") si legge che Salomone ebbe 700 mogli e 300 concubine.
14. l'apostolo: san Paolo (come si legge subito dopo).
15. ardere: di desiderio sessuale.
16. Lamech: discendente di Caino, ebbe due mogli.
17. Abramo... Giacobbe: sono i patriarchi del popolo ebraico.
18. Maestro: Gesù Cristo.
19. prescrizione: regola, comandamento.
20. continenza: astinenza sessuale.



L'inizio del racconto del Cavaliere, particolare della pagina manoscritta e miniata di uno dei più antichi e più importanti manoscritti di *I racconti di Canterbury*, inizio del XV secolo. San Marino (California), Huntington Library.

Analisi e interpretazione

Virtù e difetti di una donna borghese
Il ritratto della tessitrice è quello di una donna emancipata, dotata di senso pratico, che fa dell'esperienza quotidiana una risorsa di vita, ama la compagnia e le chiacchiere, ha viaggiato molto e ha alle spalle una movimentata vita sentimentale e matrimoniale (è ricca anche grazie ai beni che le hanno lasciato i cinque mariti). Si tratta di una donna caritatevole, ma se qualcuno la precede nel far l'offerta in chiesa, si fa vincere dall'ira e non ha più pietà per il prossimo.

Tra satira bonaria e allegra sensualità
La descrizione della comare di Bath è tutta volta a fornirne l'immagine contrastata di una donna che trabocca di sensualità in un contesto che è invece religioso: è adorna di tessuti finissimi, indossa calze aderenti di un rosso scarlatto, è una grande viaggiatrice, come testimoniano i denti radi (che tuttavia sono anche un segno di lussuria) e le mete dei suoi viaggi sono i luoghi santi della cristianità. Ha partecipato a tutti i canonici pellegrinaggi religiosi ma con lo spirito di un'avventuriera, ricercandoli come un'occasione di incontri e di relazioni (*In compagnia sapeva ridere e chiacchierare; e doveva intendersene di rimedi d'amore, poiché di quell'arte conosceva certo l'antica danza*, rr. 16-18).
Se poi, per giustificare davanti agli altri pellegrini i suoi cinque matrimoni, cita i Vangeli è per portare acqua al suo mulino: *La gente può mettersi a discutere e a questionare fin che vuole, ma io so, senza tante storie, che Dio ci ha espressamente comandato di crescere e di moltiplicare: è questo che per me fa testo. So che ha pure detto che mio marito avrebbe dovuto lasciare il padre e la madre per prendere me, ma non ha mai fatto menzione d'alcun numero, né di bigamia né di... ottogamia* (rr. 32-36).
In definitiva, la comare di Bath è portavoce di quella concezione, più volte espressa anche da Boccaccio, che guarda all'amore fisico come a un dono ricevuto da Dio, una pulsione naturale cui non c'è motivo di resistere (> A2, Approfondimenti, p. 413), se non per una personale scelta di verginità e continenza; e al riguardo Cristo, che è fonte di perfezione, *parlava a quelli che vogliono vivere perfettamente* (r. 66) e lei non rientra in quella schiera.

Attività

1. Il contenuto del brano
Riassumi il contenuto del brano in 4-6 righe.

2. La figura della comare
Delinea il ritratto fisico e psicologico della comare di Bath in base alla descrizione che ne fornisce l'autore.

3. La concezione dell'amore
Di quale concezione dell'amore si fa portavoce la comare di Bath?

Approfondimenti

L'attualità di Chaucer

La prima edizione a stampa dei *Racconti di Canterbury* fu curata da William Caxton, nel 1475: da allora l'opera si diffuse in tutta Europa, fu tradotta in molte lingue e riscritta in prosa. In tempi recenti i *Racconti di Canterbury* sono stati rivisitati da Pier Paolo Pasolini (1972), che ne ha curato e diretto una riduzione cinematografica (che insieme al *Decameron* e al *Fiore delle Mille e una notte* fanno parte della cosiddetta *Trilogia della vita*), in cui occupa un ruolo centrale l'allegra vitalità erotica della comare di Bath.

La critica inglese contemporanea ha visto nel realismo di Chaucer un precedente letterario dell'irlandese James Joyce (1882-1941), l'autore di *Ulisse* (1922), pietra miliare della narrativa europea novecentesca. In particolare R. Scholes e R. Kellogg (1975) accostano la sensuale vitalità della comare di Bath alla schiettezza di Molly Bloom, alla sua capacità di rapportarsi a ogni aspetto della realtà, sfera della sessualità compresa, come nel celebre passo in cui la protagonista femminile del romanzo ricorda il suo primo appassionato amplesso con il futuro marito Leopold.

Geofrey Chaucer: la comare di Bath	James Joyce: Molly
meglio sposarsi che ardere… (r. 48) Il fiore dei miei anni io lo voglio dedicare agli atti e al frutto del matrimonio. (rr. 67-68)	per prima cosa gli misi le braccia intorno sì e me lo tirai addosso in modo che mi potesse sentire il petto tutto profumato sì e il suo cuore batteva come impazzito e sì dissi sì voglio sì.

PER LO STUDIO

a. Per quali aspetti i racconti di Chaucer possono essere considerati precursori di alcune opere moderne e contemporanee?

Franco Sacchetti

La vita

Franco Sacchetti nacque a Ragusa (oggi Dubrovnik), in Dalmazia, intorno al 1330, da una famiglia fiorentina di mercanti, e da giovane esercitò la mercatura. Nel 1363 si trasferì a Firenze, dove intraprese la carriera politica e assolse a vari incarichi affidatigli dal Comune in località della Toscana e dell'Emilia.

La nuova ondata di peste del 1374 segnò l'inizio di una crisi morale e religiosa, aggravata dalla morte degli amici Petrarca e Boccaccio e di alcune persone care.

Dal 1378 al 1381 si ritirò dalla vita pubblica. Ritornato all'attività politica, vi affiancò quella letteraria: scrisse in questo periodo le *Trecentonovelle*, considerate il suo capolavoro narrativo, e attese al riordino delle *Rime*, cui lavorò fino alla morte, avvenuta nel 1400 a San Miniato. Biografia completa > A2, p. 400.

Le opere e i temi

I testi in prosa di Franco Sacchetti riflettono, sia da un punto di vista tematico che stilistico, la conoscenza di diverse realtà socio-culturali da parte dell'autore. Sacchetti fu uno sperimentatore di generi; sulla scia della *Caccia di Diana* di Boccaccio si cimentò in un poemetto allegorico in ottave (*La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie*, 1352), in componimenti poetici (*Libro delle rime*, 1362) e in opere di meditazione religiosa (*Sposizioni dei Vangeli*, 1381).

Tra il 1392 e il 1397 attese alle *Trecentonovelle*, ispirate al *Decameron* («Sull'esempio dell'eccellente poeta fiorentino messer Giovanni Boccacci»), ma sorrette da una struttura, uno stile e una concezione della vita molto diversi.

La poetica: il conforto narrativo

La raccolta delle *Trecentonovelle* non ci è pervenuta nel manoscritto autografo, ma in una copia del primo Cinquecento, stampata solo nel 1724. Essa constava originariamente di 300 novelle, di cui a noi sono giunte solo 222, alcune peraltro incomplete.

Nel *Proemio* Sacchetti afferma che il suo intento, quando si è accinto a scrivere i racconti, era di arrecare conforto e dare svago a chi, in un'epoca così fosca, sconvolta da guerre e pestilenze, sopportava quotidianamente disagi e amarezze. «Considerando al presente tempo e alla condizione dell'umana vita, la quale con pestilenziose infirmità e con oscure morti è spesso visitata; e veggendo quante rovine con quante guerre civili e campestri in essa dimorano; e pensando quanti populi e famiglie per questo son venute in povero e infelice stato e con quanto amaro sudore conviene che comportino la miseria, là dove sentono la lor vita esser trascorsa; e ancora immaginando come la gente è vaga di udire cose nuove, e spezialmente di quelle letture che sono agevoli a intendere, e massimamente quando danno conforto, per lo quale tra molti dolori si mescolino alcune risa; e riguardando in fine allo eccellente poeta fiorentino messer Giovanni Boccaccio...; io Franco Sacchetti fiorentino, ... mi proposi di scrivere la presente opera e raccogliere tutte quelle novelle, le quali, e antiche e moderne, di diverse ma-

niere sono state per li tempi, e alcune ancora che io vidi e fui presente, e certe di quelle che a me medesimo sono intervenute».

La scelta del realismo
Il progetto narrativo di Sacchetti maturò dalla consapevolezza della labilità e insicurezza che travagliava il suo tempo, oltre che dalla coscienza della crisi della società comunale, ed è caratterizzato essenzialmente dal desiderio di offrire una rappresentazione della realtà che fosse riconoscibile e identificabile da tutti e da un consolatorio, comico realismo. Le novelle, infatti, propongono vicende ambientate perlopiù nella Firenze del tempo di cui l'autore è testimone diretto o protagonista (il narratore coincide con l'autore: *Nella città di Genova io scrittore trovandomi già fa più anni...*; CLI), e colgono gli aspetti comici e paradossali dell'esistenza quotidiana, spesso determinati dall'irrompere del caso (> A2 T10).

La comunità della gente "mezzana"
Protagonista delle novelle è la gente "mezzana", la borghesia media e bassa della città o del contado (mercanti, artigiani, notai, medici, contadini, osti e anche ragazzi e fanciulli), un tempo foriera di una nuova cultura e di nuovi valori positivi (come nel *Decameron*), e ora chiusa in se stessa e preoccupata solo di difendere i propri gretti interessi. I personaggi sono astuti, amanti della beffa, del motto arguto e della trovata spiritosa, ma non sono eroi dell'intelligenza e della parola come ser Ciappelletto o frate Cipolla del *Decameron* (anzi i furbi possono anche finire nei guai), né presentano la stessa caratterizzazione psicologica.

Il meccanismo narrativo è di solito messo in moto da un fatto minuto, l'intreccio è scarno; caratteristica è la «dinamica animazione delle vicende per graduali passaggi: la cronaca quotidiana, l'imprevedibile accidente, gli equivoci e le sorprese, il loro susseguirsi stretto, veloce e vario» (Caretti, 1951).

La struttura e lo stile
L'opera non ha una struttura aperta, cioè potenzialmente ampliabile, mancano la cornice e i raggruppamenti tematici (presenti nel *Decameron*); talvolta l'autore si riallaccia alla novella precedente, ma l'ordine di collocazione appare corrispondente a quello cronologico di composizione. Il raccordo può essere determinato anche dall'identità dei personaggi, come nelle novelle CXIV e CXV, che sono varianti di uno stesso aneddoto il cui protagonista è Dante Alighieri, prima con un fabbro (> A1, Approfondimenti, p. 242), poi con un conducente d'asini.

L'elemento unificante della morale
L'insieme delle novelle è unificato dai commenti, talvolta banali nella loro sentenziosità, che concludono gran parte di esse. I commenti stabiliscono un contatto con il pubblico, sollecitano la riflessione sulla fortuna e sulla buona o cattiva sorte, condannano i soprusi commessi dai potenti sulla povera gente e intendono indicare un punto di riferimento morale, anche se conservatore, nella crisi e nel degrado generale.

Duplicità stilistica
La sintassi del testo è prevalentemente paratattica, il linguaggio, attestato sulla medietà del parlato borghese, presenta inserti di voci dialettali e della lingua popolare "bassa".

Al tono vivace della narrazione si contrappone lo stile letterario e didascalico della morale, dando vita a una duplicità di registri. Nell'opera trova una realizzazione equilibrata e compiuta lo sperimentalismo plurilinguistico presente anche nelle altre opere di Sacchetti, legato alla conoscenza, da parte dello scrittore, di altri lessici regionali oltre al fiorentino e della lingua nativa dalmata.

PER LO STUDIO

a. Quale intento artistico dichiara di avere Franco Sacchetti nel comporre il suo *Trecentonovelle*?
b. Dove sono ambientate le novelle? Chi sono i protagonisti?
c. Quale importanza rivestono i commenti nella struttura dell'opera?
d. L' autore adotta registri linguistici diversi? Per quale motivo?

A 2
T 10

Lapaccio a letto con il morto

Franco Sacchetti
Trecentonovelle

in *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Rizzoli, Milano, 1957

La novella racconta la paradossale disavventura occorsa a Lapaccio di Geri da Montelupo, un uomo noto per la sua paura superstiziosa e deriso da tutti per questo motivo. Costretto nel corso di un viaggio a pernottare in una locanda, viene messo a dormire insieme a un morto. La narrazione è preceduta da una rubrica che ne riassume il contenuto.

Lapaccio di Geri da Montelupo a la Ca' Salvadega[1] dorme con un morto: caccialo in terra dal letto, non sappiendolo: credelo avere morto, e in fine trovato il vero, mezzo smemorato si va con Dio[2].

Tanto[3] avea voglia questa contata[4] donna d'andar drieto al morto marito, quanto ebbe voglia di coricarsi allato a un morto in questa novella Lapaccio di Geri da Montelupo nel contado di Firenze. Fu a' miei dì, e io il conobbi[5], e spesso mi trovava con lui, però che era piacevole, e assai semplice uomo[6]. Quando uno gli avesse detto: "Il tale è morto", e avesselo ritocco con la mano, subito volea ritoccare[7] lui; e se colui si fuggia, e non lo potea ritoccare, andava a ritoccare un altro che passasse per la via, e se non avesse potuto ritoccare qualche persona, averebbe ritocco[8] o un cane, o una gatta; e se ciò non avesse trovato, nell'ultimo ritoccava il ferro[9] del coltellino; e tanto ubbioso vivea[10], che se subito, essendo stato tocco, per la maniera detta non avesse ritocco altrui, avea per certo di far quella morte che colui per cui era stato tocco, e tostamente[11]. E per questa cagione[12], se un malfattore era menato alla justizia[13], o se una bara o una croce fosse passata, tanto avea preso forma la cosa[14], che ciascuno correa a ritoccarlo; ed elli[15] correndo or drieto[16] all'uno or drieto all'altro, come uno che uscisse di sé[17]; e per questo quelli che lo ritoccavano, ne pigliavano grandissimo diletto.

Avvenne per caso che, essendo costui per lo comune di Firenze mandato ad eleggere uno podestà[18] ed essendo di quaresima[19], uscìo di Firenze, e tenne[20] verso Bologna e poi a Ferrara, e passando più oltre, pervenne una sera al tardi in un luogo assai ostico e pantanoso[21] che si chiama la Ca' Salvadega. E disceso all'albergo, trovato modo d'acconciare i cavalli e male[22], però che vi erano Ungheri e romei assai[23], che erano già andati a letto; e trovato modo di cenare, cenato che ebbe, disse[24] all'oste dove dovea dormire. Rispose l'oste:

– Tu starai come tu potrai; entra qui che ci sono quelle letta[25] che io ho, e hacci[26] molti romei; guarda se c'è qualche proda[27]; fa' e acconciati il meglio che puoi, ché altre letta o altra camera non ho.

Lapaccio n'andò nel detto luogo, e guardando di letto in letto così al barlume[28], tutti li trovò pieni salvo che uno, là dove da l'una proda era un Unghero, il quale il dì dinanzi s'era morto[29]. Lapaccio, non sapiendo questo (ché prima si serebbe coricato in un fuoco che essersi coricato in quel letto[30]), vedendo

1. Ca' Salvadega: Casa Selvatica, una località tra Ferrara e Parma.

2. caccialo... Dio: lo getta in terra e, non sapendo che era già morto, crede di averlo ucciso; saputa la verità, muore per il tremendo shock (*mezzo smemorato*).

3. Tanto: Tanto poco.

4. contata: di cui ho raccontato la storia (l'autore si riferisce alla precedente novella).

5. io il conobbi: io l'ho conosciuto (l'autore parla per esperienza diretta e personale).

6. però... uomo: dal momento che era un divertente sempliciotto.

7. avesselo ritocco... volea ritoccare: lo toccava, subito cercava di toccarlo anche lui.

8. averebbe ritocco: avrebbe ritoccato.

9. ritoccava il ferro: toccare il ferro, nella fantasia popolare, allontana il malocchio perché rende resistente anche chi lo tocca.

10. ubbioso vivea: viveva sospettoso (a causa di questa superstizione).

11. avea per certo... tostamente: era convinto che essendo stato toccato sarebbe morto di lì a poco della stessa morte occorsa a colui che era deceduto.

12. cagione: motivo, causa.

13. se un malfattore... justizia: se un condannato era condotto al patibolo (*alla justizia*: a essere giustiziato).

14. tanto... cosa: la cosa (la sua superstizione) era nota a tutti.

15. elli: egli.

16. drieto: dietro.

17. come uno... di sé: come fuori di sé, come un matto.

18. essendo... podestà: inviato dal Comune di Firenze presso un signore per comunicargli la nomina a podestà. All'epoca era eletto podestà un forestiero, estraneo alle lotte tra le fazioni cittadine. Più avanti si legge che si tratta di Andresagio Rosso da Parma il quale, nel 1350, fu podestà di Firenze.

19. essendo... di quaresima: la quaresima nella liturgia cattolica indica il periodo di penitenza in preparazione della Pasqua.

20. tenne: si diresse.

21. ostico e pantanoso: malagevole e acquitrinoso.

22. trovato modo... e male: trovata a stento una sistemazione per i cavalli.

23. però che... assai: perché vi erano molti soldati di ventura (*Ungheri*) e pellegrini (*romei*, nel Medioevo, erano chiamati coloro che si recavano in pellegrinaggio in Terrasanta o a Roma per il Giubileo o in occasione della Pasqua).

24. disse: chiese.

25. letta: letti.

26. hacci: ci sono.

27. proda: sponda (di letto), il margine (di un letto già occupato).

28. al barlume: al buio.

29. il dì... morto: era morto il giorno prima.

30. ché... letto: avrebbe preferito dormire nel fuoco piuttosto che coricarsi in quel letto.

che dall'altra proda non era persona, entrò a dormire in quella. E come spesso interviene che volgendosi l'uomo per acconciarsi, gli pare che il compagno occupi troppo del suo terreno[31], disse:

– Fatti un poco in là, buon uomo.

L'amico stava cheto e fermo, ché era nell'altro mondo. Stando un poco[32], e Lapaccio il tocca, e dice:

– O tu dormi fiso[33]: fammi un poco di luogo, te ne priego. – E 'l buon uomo cheto.

Lapaccio, veggendo[34] che non si movea, il tocca forte:

– Deh, fatti in là con la mala pasqua[35].

Al muro: ché non era per muoversi[36]. Di che Lapaccio si comincia a versare[37], dicendo:

– Deh, morto sia tu a ghiado, che tu dei essere uno rubaldo[38].

E recandosi alla traversa[39] con le gambe verso costui, e poggiate le mani alla lettiera[40], trae[41] a costui un gran paio di calci, e colselo sì di netto che 'l corpo morto cadde in terra dello letto tanto grave, e con sì gran busso[42], che Lapaccio cominciò fra sé stesso a dire: "Oimè! che ho io fatto?" e palpando il copertoio[43] si fece alla sponda, appiè della quale l'amico era ito[44] in terra: e comincia a dire pianamente:

– Sta' su; ha' ti fatto male[45]? Torna nel letto.

E colui cheto com'olio, e lascia dire Lapaccio quantunche vuole, ché non era né per rispondere, né per tornare nel letto. Avendo sentito Lapaccio la soda caduta di costui, e veggendo che non si dolea, e di terra non si levava[46], comincia a dire in sé: "Oimè sventurato! che io l'avrò morto[47]". E guata e riguata[48], quanto più mirava[49], più gli parea averlo morto: e dice: "O Lapaccio doloroso[50]! che farò? dove n'andrò? che almeno me ne potess'io andare! ma io non so donde[51], ché qui non fu' io mai più. Così foss'io innanzi morto a Firenze che trovarmi qui ancora[52]!

E se io sto, serò[53] mandato a Ferrara, o in altro luogo, e serammi[54] tagliato il capo. Se io il dico all'oste, elli vorrà che io moia in prima ch'elli n'abbia danno[55]". E stando tutta la notte in questo affanno e in pena, come colui che ha ricevuto il comandamento dell'anima[56], la mattina vegnente[57] aspetta la morte.

Apparendo l'alba del dì, li romei si cominciano a levare e uscir fuori. Lapaccio, che parea più morto che 'l morto, si comincia a levare anco elli[58], e studiossi d'uscir fuori più tosto che poteo per due cagioni[59] che non so quale gli desse maggior tormento: la prima era per fuggire il pericolo, e andarsene anzi che[60] l'oste se ne avvedesse; la seconda per dilungarsi[61] dal morto, e fuggire l'ubbia che sempre si recava de' morti[62].

Uscito fuori Lapaccio, studia il fante[63] che selli le bestie; e truova l'oste, e fatta ragione[64] con lui, il pagava, e annoverando li danari[65], le mane gli tremavono come verga[66]. Dice l'oste:

– O fatti freddo?[67]

Lapaccio appena poté dire che credea che fosse per la nebbia che era levata

31. E come... terreno: E come spesso accade che voltandosi per sistemarsi, si sente che il compagno occupa troppo spazio (*terreno*); *l'uomo*: forma impersonale.
32. Stando un poco: Dopo aver atteso un po'.
33. fiso: profondamente.
34. veggendo: vedendo.
35. con la... pasqua: che Dio ti dia una cattiva Pasqua! (forma di imprecazione).
36. Al muro... muoversi: Era come parlare (sottinteso) al muro, non si muoveva.
37. versare: irritare.
38. morto... rubaldo: che tu possa morir di spada (in latino *gladius*), devi essere un mascalzone (*rubaldo*).
39. recandosi alla traversa: mettendosi di traverso.
40. lettiera: spalliera del letto.
41. trae: tira.
42. cadde... busso: cadde dal letto tanto pesantemente e con un tale rumore (*busso*).
43. palpando il copertoio: tastando la coperta.
44. ito: andato.
45. ha' ti fatto: ti sei fatto.
46. veggendo... si levava: vedendo che non si lamentava e che non si alzava da terra.
47. morto: ucciso.
48. guata e riguata: guarda e riguarda.
49. mirava: osservava.
50. doloroso: sfortunato.
51. donde: dove.
52. Così foss'io... ancora: Fossi io morto prima a Firenze piuttosto che trovarmi qui.
53. serò: sarò.
54. serammi: mi sarà.
55. in prima... danno: piuttosto che egli ne riceva danno.
56. il comandamento dell'anima: i sacramenti (del condannato a morte).
57. vegnente: successiva.
58. anco elli: anche lui.
59. studiossi d'uscir fuori... cagioni: cercò di andarsene al più presto che poté per due motivi.
60. anzi che: prima che.
61. dilungarsi: allontanarsi.
62. ubbia... de' morti: la mania (*ubbia*) che provava nei confronti dei morti.
63. studia il fante: sollecita il servitore.
64. fatta ragione: fatti i conti.
65. annoverando... denari: mentre contava i soldi.
66. le mane... verga: le mani gli tremavano come una foglia.
67. fatti freddo?: hai freddo?

in quel padule[68].

Mentre che l'oste e Lapaccio erano a questo punto, e un romeo giunge, e dice all'oste che non truova una sua bisaccia nel luogo dove avea dormito; di che[69] l'oste con uno lume acceso che avea in mano, subito va nella camera, e cercando, e ricercando, e Lapaccio con gli occhi sospettosi, stando dalla lunga, abbattendosi l'albergatore alletto dove Lapaccio avea dormito, guardando per terra col detto lume, vidde l'Unghero morto appiè del letto. Come ciò vede, comincia a dire:

– Che diavolo è questo? chi dormì in questo letto?

Lapaccio, che tremando stava in ascolto, non sapea s'era morto o vivo; e un romeo, e forsi quello che avea perduto la bisaccia, dice:

– Dormìvi colui[70], – accennando verso Lapaccio.

Lapaccio ciò veggendo, come colui a cui parea già aver la mannaia[71] sul collo, chiamò l'oste da parte dicendo:

– Io mi ti raccomando per l'amor di Dio, che io dormii in quel letto, e non potei mai fare che colui mi facessi luogo, e stesse nella sua proda; onde io, pignendolo[72] con li calci, cadde in terra; io non credetti ucciderlo: questa è stata una sventura, e non malizia[73].

Disse l'oste:

– Come hai tu nome?

E colui glilo[74] disse. Di che, seguendo oltre, l'oste disse:

– Che vuoi tu che ti costi, e camperotti[75]?

Disse Lapaccio:

– Fratel mio, acconciami come ti piace e cavami di qui[76]. Io ho a Firenze tanto di valuta[77], io te ne fo carta[78].

Veggendo l'oste quanto costui era semplice[79], dice:

– Doh, sventurato! che Dio ti dia gramezza[80]; non vedestù lume iersera[81]? O tu ti mettesti a giacere[82] con un Unghero che morì ieri dopo vespro[83].

Quando Lapaccio udì questo, gli parve stare un poco meglio, ma non troppo; però che poca difficultà fece da essergli tagliato il capo, ad esser dormito con un corpo morto[84]; e preso un poco di spirito e di sicurtà[85], cominciò a dire all'oste:

– In buona fé che tu se' un piacevol uomo[86]; o che non mi dicevi tu iersera: egli è[87] un morto in uno di quelli letti? Se tu me l'avessi detto, non che io ci fosse albergato, ma io serei camminato più oltre parecchie miglia, se io dovessi essere rimaso nelle valli tra le cannucci[88]; ché m'hai dato sì fatta battisoffia[89] che io non sarò mai lieto, e forse me ne morrò.

L'albergatore, che avea chiesto premio, se lo campasse, udendo le parole di Lapaccio, ebbe paura di non averlo a fare a lui[90]; e con le migliori parole che poteo[91], si riconciliò insieme col detto Lapaccio. E 'l detto Lapaccio si partì, andando tosto[92] quanto potea, guardandosi spesso in drieto per paura che la Ca' Salvadega nol seguisse, portandone uno viso assai più spunto[93] che l'Unghero morto, il quale gittò a terra del letto; e andonne[94] con questa pena nell'animo, che non gli fu piccola, per un messer Andresagio Rosso da Parma che aveva meno[95] un occhio, il quale venne podestà di Firenze; e Lapaccio si tornò, rapportando aver fatta elezione[96] al detto podestà, ed esso l'avea accettata. Tornato che fu il detto Lapaccio a Firenze, ebbe una malattia che ne venne presto a morte.

Io credo che la fortuna, udendo costui essere così obbioso, e recarsi così il

68. padule: palude.
69. di che: per la qual cosa.
70. Dormìvi colui: Ci ha dormito costui.
71. mannaia: scure del boia.
72. pignendolo: spingendolo.
73. sventura... malizia: un incidente, non intenzionale.
74. glilo: glielo.
75. Che vuoi... camperotti?: dimmi quanto sei disposto a spendere, e io ti salverò (*camperotti*).
76. acconciami... di qui: fai come vuoi purché tu mi tolga da questo guaio.
77. valuta: denaro.
78. te ne fo carta: ti rilascio un impegno scritto.
79. Veggendo... semplice: Rendendosi conto l'oste di quanto Lapaccio fosse balordo (*semplice*).
80. gramezza: miseria.
81. non vedestù... iersera?: non ci vedevi ieri sera?
82. a giacere: a dormire.
83. dopo vespro: al tramonto.
84. però... morto: poiché poca differenza (*difficultà*) passava per lui tra l'essere giustiziato e l'aver dormito accanto a un morto.
85. di spirito... sicurtà: di coraggio e di sicurezza.
86. piacevol uomo: un bel tipo.
87. egli è: c'è.
88. serei camminato... cannucci: avrei camminato per parecchie miglia più avanti, anche a costo di rimanere tutta la notte tra le canne della palude.
89. sì fatta battisoffia: tale batticuore.
90. L'albergatore... a lui: L'albergatore, che aveva chiesto un compenso per salvarlo, ebbe paura di dover essere lui a darlo a Lapaccio.
91. poteo: poté.
92. tosto: velocemente.
93. spunto: smunto, desolato.
94. andonne: si recò.
95. aveva meno: era privo di.
96. aver fatta elezione: aver notificato l'elezione.

ritoccare de' morti in augurio, volesse avere diletto di lui per lo modo narrato di sopra, che per certo e' fu nuovo caso, avvenendo in costui: in un altro non serebbe stato caso nuovo[97]. Ma quanto sono differenti le nature degli uomeni[98]! ché seranno molti che non che temino gli augurii, ma elli non vi daranno alcuna cosa di giacere, e di stare tra' corpi morti[99]; e altri seranno che non si cureranno di stare nel letto, dove siano serpenti, dove siano botte[100], scorpioni, e ogni veleno, e bruttura; e altri sono che fuggono di non vestirsi di verde, che è il più vago colore che sia; altri non principierebbono alcun fatto in venerdì[101], che è quello dì, nel quale fu la nostra salute[102]; e così di molte altre cose fantastice e di poco senno[103], che sono tante che non capirebbono[104] in questo libro.

97. Io credo... nuovo: Credo che la fortuna, avendo saputo che costui era così pieno di manie superstiziose (*obbioso*) e che prendeva come un malaugurio toccare un morto, volesse divertirsi alle sue spalle nel modo narrato prima, che fu certamente straordinario (*nuovo*) in quanto accadde proprio a costui (*avvenendo in costui*).

98. uomeni: uomini.

99. ché seranno... morti: vi saranno senz'altro molte persone che non solo non credono nel malaugurio, ma potrebbero dormire con dei morti senza impressionarsi affatto della cosa.

100. botte: rospi.

101. altri... in venerdì: altri non inizierebbero alcuna nuova attività il venerdì. Un antico proverbio popolare recita così: né di Venere (venerdì) né di Marte (martedì) non si dà principio (inizia) ad arte (alcuna attività).

102. salute: salvezza (in senso religioso, con allusione alla morte di Gesù Cristo sulla Croce di venerdì).

103. fantastice... senno: fantastiche e dissennate.

104. capirebbono: potrebbero essere contenute.

Analisi e interpretazione

La superstizione

La novella presenta un breve prologo introduttivo che irride alla superstizione, due scene centrali, contenenti il dialogo-monologo con il morto e poi con l'albergatore e una riflessione conclusiva del narratore.

La vicenda prende le mosse da una bizzarra ossessione del protagonista, il sempliciotto e superstizioso Lapaccio. Se sentiva parlare di un morto o assisteva al passaggio di una bara, di una croce o di un malfattore portato al patibolo, e se per giunta in tale frangente accadeva che venisse toccato, questi cercava subito di toccare a sua volta quella persona. Se non gli riusciva, cercava di toccare chiunque altro, anche una bestia, o un oggetto di ferro, nella convinzione di scacciare così il malocchio. Per questa mania era diventato lo zimbello dei fiorentini suoi conoscenti, che lo toccavano e poi scappavano via, divertendosi un mondo a farsi inseguire. Un giorno il destino decise di giocargli un brutto scherzo: nel corso di un viaggio si fermò a dormire in una locanda, ed essendo questa strapiena di viaggiatori, fu costretto a dividere il letto con uno sconosciuto che era morto il giorno precedente. L'incidente fu talmente scioccante per lui che, portata a termine la sua missione e rientrato a Firenze, di lì a poco si ammalò e morì.

Il significato esemplare

Nella conclusione l'autore prende la parola per osservare quanto sia varia la natura degli uomini: ci sono quelli che non solo non credono nel malocchio, ma non si impressionerebbero neanche se per caso si trovassero a dormire con dei morti; altri che non si curano di dividere il letto con serpi, rospi o scorpioni; altri ancora che evitano di vestirsi di verde; infine c'è chi non intraprenderebbe nessuna attività di venerdì.

In sintesi, molte persone hanno manie e superstizioni, ma è proprio l'esasperata paura del protagonista a creare una situazione eccezionale e meritevole di essere raccontata.

Il tono comico e il linguaggio parlato

Lo stile della novella è aderente al linguaggio parlato (*Fatti un poco in là... cheto com'olio...*), il periodare è breve e la sintassi elementare.

Il racconto è costruito in modo da concentrare tutta l'attenzione sulla divertente scena che vede l'ignaro protagonista, Lapaccio, a letto con il morto: prima gli chiede gentilmente di fargli posto, poi si arrabbia, gli sferra un calcio e lo butta giù dal letto, si sporge per vedere come sta e, scoprendo che è morto, crede di averlo ucciso e si dispera. Lo stile si fa letterario ed elaborato nella parte conclusiva, relativa al commento dell'autore.

Attività

1. Il contenuto del racconto

Riassumi in 10-20 righe il contenuto della novella, in base al seguente sviluppo:

a. presentazione del protagonista;
b. Lapaccio e il morto;
c. Lapaccio e l'oste;
d. epilogo.

2. La riflessione dell'autore

Sofferma la tua attenzione sulla parte conclusiva del testo e chiarisci il pensiero dell'autore in merito al tema della superstizione.

3. Le scelte linguistiche

All'interno della novella si possono individuare due diverse intonazioni linguistiche: una comica, l'altra più elaborata. A quali differenti esigenze narrative rispondono?

4. Saggio breve

Verso l'esame

Leggi il *dossier* a p. 657 su «Lapaccio e frate Cipolla: la superstizione», poi sviluppa l'attività proposta.

La narrazione breve tra *exemplum* e aneddoto

I caratteri della prosa religiosa

Nel Trecento continua la produzione di testi a carattere religioso (agiografie, opere mistiche, ascetiche, precettistiche, aneddoti, prediche ed *exempla*), le cui finalità edificanti e morali prevalgono su quelle artistiche. A differenza che nel Duecento, quando questo genere di opere era scritto prevalentemente in latino, sia pure volgarizzato, nel Trecento s'incontrano soprattutto traduzioni dal latino, adattamenti e volgarizzamenti di scritture precedenti.

Anche i testi agiografici (le narrazioni delle vite dei santi finalizzate, oltre che alla celebrazione di questi e dei loro poteri miracolosi, a offrire al popolo un modello di vita esemplare) rappresentano prevalentemente rifacimenti: famoso tra tutti *I Fioretti di san Francesco*, traduzione o adattamento degli *Actus beati Francisci et sociorum eius* attribuiti a un frate dell'età di Dante.

Non mancano anche nel Trecento i trattati mistici, e al riguardo va ricordata la figura di Caterina da Siena, suora dell'ordine delle Mantellate domenicane che dedicò la sua breve ma intensa esistenza all'apostolato evangelico, alla moralizzazione della Chiesa, al ritorno del Papato a Roma da Avignone e alla ricomposizione dello scisma d'Occidente. Di lei ci restano il dialogo mistico *Dialogo della divina provvidenza* (o *Il libro della divina dottrina*) e soprattutto un copioso *Epistolario* (381 lettere indirizzate a personalità religiose e politiche del suo tempo, > A2 T1).

Per quanto riguarda le prediche, che costituivano il principale strumento dell'attività pastorale del clero, soltanto poche venivano fissate su carta ed elaborate letterariamente. Tra esse sono particolarmente importanti quelle inserite nello *Specchio di vera penitenza*, volume che riunisce parte delle prediche tenute nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze dal domenicano Jacopo Passavanti. In genere le prediche, composte in linguaggio e stile umili, prevedevano alcuni *exempla*, cioè narrazioni molto brevi che servivano a esemplificare un concetto e a renderlo più accessibile al pubblico, ed erano solitamente volte a dimostrare le conseguenze terribili del peccato o quelle beatificanti delle virtù. La prosa religiosa ebbe una notevole fioritura grazie soprattutto agli ordini mendicanti, domenicani e francescani.

I predicatori e l'intento religioso-educativo

I predicatori domenicani e francescani facevano un largo uso degli *exempla*, il cui scopo era comunicare «una verità implicita oppure dichiarata espressamente (*moralisatio*), ma anzitutto convalidata da un'*auctoritas* e resa evidente dalle situazioni rappresentate» (Tartaro, 1984).

Gli studiosi della nostra letteratura hanno ricostruito un repertorio di *exempla* diffusi in tutta Europa ed evidenziato gli scambi di temi e motivi fra oralità e scrittura, fra predicazione esemplare e narrativa profana (> A1, p. 206).

Domenico Cavalca

Tra i primi traduttori in volgare toscano della Bibbia va ricordato il pisano fra' Domenico Cavalca (1270-1342). Le sue opere *Specchio di Croce* e *Atti degli Apostoli* contengono spiegazioni in volgare di termini della dottrina cattolica (come *confessione*, *fede*, *orazione*) e di concetti delle Scritture. I testi delle sue prediche, trascritti da ascoltatori, confermano l'intento educativo dei frati domenicani, impegnati a diffondere i temi cristiani presso un uditorio popolare. Ma il Cavalca è famoso soprattutto per le *Vite dei Santi Padri*, il volgarizzamento di un testo latino di storie esemplari di monaci e santi del IV secolo. La sua prosa semplice e piacevole, ispirata alle leggende cristiane altomedioevali (tra cui un aneddoto della vita di Antonio abate assediato dal demonio tentatore mentre si trovava in solitudine nel deserto) e alla tradizione narrativa degli *exempla*, piacque molto nell'Ottocento, tanto da far dire al critico Francesco De Sanctis «Queste Vite... sono traduzioni, ma per la freschezza e spontaneità del dettato e per la commossa partecipazione del frate sono cosa originale».

Jacopo Passavanti

Predicatore fra i più noti del suo tempo per cultura e preparazione teologica, Jacopo Passavanti è autore del trattato morale *Specchio di vera penitenza* (1354), che raccoglie i testi della sua predicazione quaresimale a Firenze nel 1354. Il filo conduttore è la penitenza, condizione necessaria per la salvezza dell'anima.

La letteratura francescana

La letteratura francescana, impegnata nella divulgazione della vicenda umana e spirituale di san Francesco, fondatore dell'ordine, ha prevalentemente carattere agiografico. Nei *Fioretti di san Francesco*, il volgarizzamento trecentesco di un testo latino del Duecento a opera di un anonimo, sono raccolte leggende sulla vita del santo volte a diffondere i suoi ideali di umanità fraterna, carità, amore per il prossimo. Alla religiosità fosca e ossessiva di Passavanti si contrappone quella idillica dei *Fioretti*, che raccontano con semplicità un mondo di perfetta letizia e santità, in cui sono assenti il peccato e la lotta tra bene e male, propri della condizione umana.

PER LO STUDIO

a. Quali fini si proponevano i testi a carattere religioso? Grazie a quali ordini ebbero una larga diffusione?
b. Chi sono i maggiori rappresentanti di questo filone letterario?

LE PAROLE

Exempla
Plurale di *exemplum*; nella trattatistica e nell'oratoria, esempi narrativi cui era affidato il compito di dimostrare concretamente le argomentazioni dottrinarie e morali. Nel Duecento erano assai diffusi nei repertori a uso dei predicatori e moralisti.

Auctoritas
In latino "autorità", indica la validità universalmente riconosciuta di un autore, di un testo o di una dottrina (per esempio la filosofia dei Padri della Chiesa Girolamo, Ambrogio, Agostino, che nei primi secoli hanno contribuito a definire i contenuti dottrinali del Cristianesimo).

Jacopo Passavanti

La vita

Jacopo Passavanti nacque nel 1302 a Firenze. Entrato giovanissimo nell'ordine domenicano, in seguito studiò teologia a Parigi e nel 1340 diventò priore e predicatore in Santa Maria Novella, a Firenze. Qui si dedicò anche all'arricchimento della biblioteca del convento. Morì il 15 giugno 1357.

Le opere e i temi

Nel 1354 Jacopo Passavanti raccolse i testi delle prediche tenute in occasione della quaresima nell'opera *Specchio di vera penitenza*. Si tratta di una raccolta ordinata in forma di trattato, il cui discorso dottrinale è arricchito da 48 *exempla* che Passavanti ha attinto da una precedente raccolta in latino, l'*Alphabetum narrationum* ("Alfabeto delle narrazioni"). Lo scopo degli *exempla* era suscitare il pentimento nella coscienza dei peccatori, con i quali il frate veniva a contatto quotidianamente, e di offrire loro un modello (lo «specchio») di virtù da seguire. A questo fine Passavanti modificò lo schema degli *exempla*, facendone brevi racconti vivi e drammatici, nei quali esemplificava il discorso moralistico (evitare i vizi, praticare le virtù) e il conflitto tra tentazioni e pentimento (una voce dal cielo annuncia la salvezza), tra angoscia del peccato e paura del castigo (la visione del demonio che punisce).

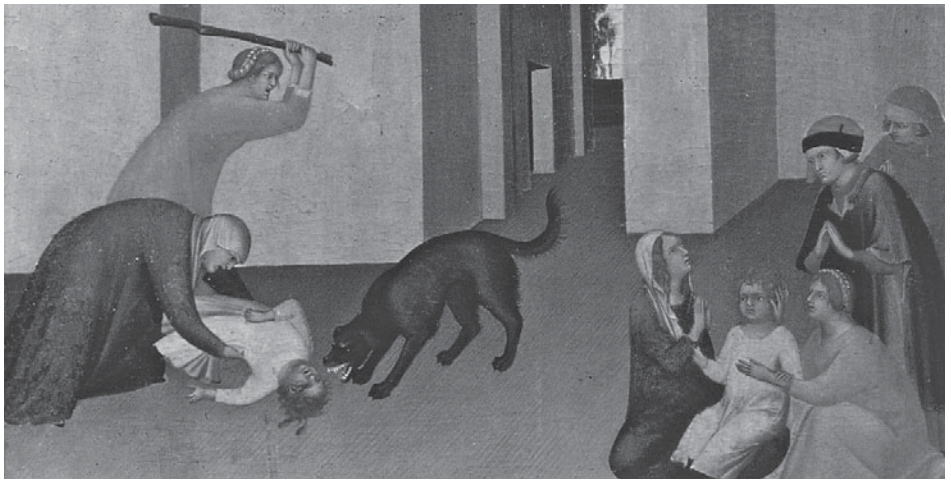
Quest'opera è incentrata sul problema della morte, dei tormenti infernali e della crudezza dei castighi del purgatorio (> A2 T11). I toni pessimistici riflettono la condizione di un'umanità in bilico tra tentazioni, vizi e pentimenti tardivi, angosciata dall'ossessione del peccato e dalla paura della dannazione.

Nella sua novella *Nastagio degli Onesti* Boccaccio trasse spunti narrativi da un *exemplum* di Passavanti, ma ne ribaltò la morale edificante in chiave laica e profana (> A2 T43).

PER LO STUDIO

a. Quali tematiche vengono sviluppate in *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti?

b. Quale importanza rivestono gli *exempla* presenti nell'opera?



Simone Martini, **Miracolo del bambino morso da un cane**, particolare della predella della *Pala del Beato Agostino Novello*, 1328. Siena, Pinacoteca.

A 2
T 11

Il cavallo demonio

Jacopo Passavanti
Specchio di vera penitenza

a cura e con introduzione di M. Lenardon, Libreria editrice fiorentina, Firenze, 1925

Un carbonaio assiste all'orribile visione di un cavaliere che insegue una donna nuda e lo riferisce al conte di Niversa, che si reca a vedere la scena e ascolta il racconto del cavaliere.

Leggesi scritto da Elinando[1], che nel contado di Niversa[2] fu uno povero uomo, il quale era buono, e temeva Iddio; ed era carbonaio, e di quell'arte si viveva[3]. E avendo egli accesa la fossa de' carboni[4], una volta, istando[5] la notte in una sua capannetta a guardia dell'accesa fossa, sentì, in su l'ora della mezzanotte, grandi strida[6]. Uscì fuori per vedere che fusse, e vide venire in verso la fossa correndo e stridendo una femmina iscapigliata e ignuda; e dietro le veniva uno cavaliere in su uno cavallo nero, correndo, con uno coltello ignudo in mano; e dalla bocca, e dagli occhi, e dal naso del cavaliere e del cavallo usciva una fiamma di fuoco ardente. Giugnendo[7] la femmina alla fossa che ardeva, non passò più oltre, e nella fossa non ardiva di gittarsi, ma correndo intorno alla fossa fu sopraggiunta dal cavaliere, che dietro le correva: la quale traendo guai[8], presa per li svolazzanti capelli, crudelmente la ferì per lo mezzo del petto col coltello che tenea in mano. E, cadendo in terra[9], con molto spargimento di sangue, sì la riprese per li insanguinati capelli, e gittolla[10] nella fossa de' carboni ardenti: dove, lasciandola stare per alcuno spazio di tempo, tutta focosa[11] e arsa la ritolse, e ponèndolasi[12] davanti in su il collo del cavallo, correndo se ne andò per la via onde[13] era venuto. E così la seconda e terza notte vide il carbonaio simile visione. Onde, essendo egli dimestico[14] del Conte di Niversa, tra per l'arte sua de' carboni e per la bontà sua la quale il Conte, che era uomo d'anima, gradiva[15], venne al Conte, e dìssegli[16] la visione che tre notti avea veduta. Venne il Conte col carbonaio al luogo della fossa. E vegghiando[17] il Conte e il carbonaio insieme nella capannetta, nell'ora usata[18] venne la femmina stridendo, e il cavaliere dietro, e feciono[19] tutto ciò che il carbonaio aveva veduto. Il Conte, avvegna che[20] per l'orribile fatto che aveva veduto fosse molto spaventato, prese ardire. E partendosi il cavaliere ispietato con la donna arsa, attraversata[21] in su 'l nero cavallo, gridò iscongiurandolo che dovesse ristare, e isporre la mostrata visione[22]. Volse il cavaliere il cavallo, e fortemente piangendo rispuose e disse: – Da poi, Conte, che[23] tu vuoi sapere i nostri martìri[24], i quali Dio t'ha voluto mostrare, sappi ch'io fui Giuffredi tuo cavaliere, e in tua corte nutrito[25]. Questa femmina contro alla quale io sono tanto crudele e fiero[26] è dama Beatrice, moglie che fu del tuo caro cavaliere Berlinghieri. Noi, prendendo piacere di disonesto amore l'uno dell'altro ci conducemmo a consentimento di peccato[27]; il quale a tanto condusse lei che, per potere più liberamente fare il male, uccise il suo marito. E perseverammo nel peccato insino alla infermitade della morte[28], ma nella infermitade della morte in prima ella

1. Elinando: Elinando di Froidmont (XII-XIII secolo) è autore di una raccolta di sermoni (*Fiori*), di una cronaca e del poemetto *I versi della morte*.
2. Niversa: Nevers, località della Francia centrale.
3. di... si viveva: viveva con quel lavoro.
4. la fossa de' carboni: la fossa dove si metteva la legna da ardere per ricavarne il carbone.
5. istando: stando.
6. strida: urla.
7. Giugnendo: Dopo che fu giunta.
8. traendo guai: mentre urlava; letteralmente: emettendo alti lamenti.
9. cadendo in terra: quando fu caduta.
10. gittolla: la gettò.
11. focosa: avvolta nelle fiamme.
12. ponèndolasi: ponendosela.
13. onde: da dove.
14. dimestico: in familiarità.
15. tra per l'arte... gradiva: sia per il suo mestiere di carbonaio sia per la sua bontà, che il conte, uomo sensibile, apprezzava.
16. dìssegli: gli disse.
17. vegghiando: vegliando.
18. ora usata: ora consueta (la mezzanotte).
19. feciono: fecero.
20. avvegna che: sebbene.
21. attraversata: messa di traverso.
22. dovesse... visione: si fermasse e spiegasse il significato di quella visione che era apparsa.
23. Da poi... che: Dal momento che.
24. martiri: tormenti.
25. nutrito: cresciuto.
26. fiero: feroce.
27. ci conducemmo... peccato: arrivammo a cedere insieme alla tentazione peccaminosa dell'amore.
28. infermitade... morte: malattia che ci portò in punto di morte.

e poi io tornammo a penitenzia[29]; e, confessando il nostro peccato, ricevemmo misericordia da Dio, il quale mutò la pena eterna dello inferno in pena temporale[30] di purgatorio. Onde sappi che non siamo dannati, ma facciamo in cotale guisa come hai veduto[31], per nostro purgatorio[32], e averanno fine, quando che sia[33], i nostri gravi tormenti –. E domandando il Conte che gli desse ad intendere le loro pene più specificatamente, rispuose con lacrime e con sospiri, e disse: – Imperò che[34] questa donna per amore di me uccise il marito suo, le è data questa penitenzia, che ogni notte, tanto quanto ha istanziato[35] la divina iustizia, patisca per le mie mani duolo di penosa morte di coltello[36]; e imperò ch'ella ebbe in verso di me ardente amore di carnale concupiscienzia[37], per le mie mani ogni notte è gittata ad ardere nel fuoco, come nella visione vi fu mostrato. E come già ci vedemmo con grande disio[38] e con piacere di grande diletto, così ora ci veggiamo[39] con grande odio, e ci perseguitàmo con grande sdegno. E come l'uno fu cagione all'altro d'accedimento di disonesto amore[40], così l'uno è cagione all'altro di crudele tormento; ché ogni pena ch'io fo patire a lei, sostengo io, ché il coltello di che[41] io la ferisco, tutto è fuoco che non si spegne; e, gittandola nel fuoco, e traèndonela e portandola, tutto ardo io di quello medesimo fuoco che[42] arde ella. Il cavallo è uno dimonio, al quale noi siamo dati, che ci ha a tormentare[43]. Molte altre sono le nostre pene. Pregate Iddio, per noi, e fate limosine[44] e dire messe, acciò che Dio alleggèri[45] i nostri martìri –. E detto questo sparirono come fussono[46] una saetta.

29. tornammo a penitenzia: ci pentimmo.
30. temporale: temporanea.
31. facciamo... hai veduto: ci comportiamo nel modo (*cotale guisa*) che tu hai visto.
32. per nostro purgatorio: per espiare le nostre colpe.
33. quando che sia: quando sarà il momento.
34. Imperò che: Poiché.
35. istanziato: stabilito.
36. patisca... coltello: subisca per mano mia il dolore (*duolo*) di una morte crudele provocata dal coltello.
37. carnale concupiscienzia: desiderio carnale.
38. disio: desiderio.
39. veggiamo: vediamo.
40. d'accedimento... amore: di cedere a un amore disonesto.
41. di che: con il quale.
42. che: di cui.
43. ci ha a tormentare: ci deve tormentare.
44. limosine: elemosine.
45. alleggèri: alleggerisca.
46. fussono: fossero.

Analisi e interpretazione

La penitenza purgatoriale

La narrazione esemplare propone il tema della caccia infernale, ricorrente nella letteratura religiosa medioevale. L'atmosfera notturna si colora di orrore: Giuffredi e Beatrice, moglie del cavaliere Berlinghieri, si sono resi colpevoli di un amore disonesto, e la donna ha persino ucciso il marito. Pentitisi in punto di morte, hanno ottenuto da Dio una riduzione della pena: anziché all'inferno sono condannati al purgatorio. La penitenza, per la legge del contrappasso (legge di corrispondenza, per somiglianza o contrapposizione, della pena alla colpa commessa), consiste nella tortura reciproca, l'odio ha preso il posto dell'amore che un tempo li univa. La donna, che ha ucciso il marito, è condannata a essere trafitta con la lama di un coltello e poi gettata ogni notte nel fuoco (la passione dell'amore carnale); l'uomo soffre le sue stesse pene; il coltello con cui la colpisce è infuocato ed egli stesso viene avvolto dalle fiamme quando la trasporta sul cavallo-demonio (era credenza diffusa nel Medioevo che il diavolo assumesse le sembianze di un animale).

Il fine educativo

L'esempio, insistendo sull'atrocità della pena, mira a spaventare gli ascoltatori, a distoglierli dal peccato di adulterio e a indurli alla penitenza, ma nello stesso tempo stimola la loro emotività e fantasia.
Il motivo del contrappasso e della caccia infernale è trattato da Dante nel canto XIII dell'*Inferno* e ripreso, proprio in quegli anni, da Boccaccio nella novella *Nastagio degli Onesti* (> A2 T43).

Uno stile efficace

Il racconto, in lingua volgare, è destinato a un vasto uditorio. Lo stile è incisivo e semplice. La sintassi coordinata e ripetitiva è tipica della comunicazione orale.

Attività

1. Il messaggio morale
Qual è il messaggio morale dell'autore?

2. Gli echi danteschi
Parlare
Il racconto di Giuffredi presenta evidenti echi di un celebre passo del canto V dell'*Inferno*, dove si narra della vicenda di Paolo e Francesca, amanti adulteri. Qual è la principale differenza? Rintraccia gli elementi testuali e poi parlane in un intervento orale di 10 minuti.

I *Fioretti di san Francesco*

L'opera e i temi

I *Fioretti di san Francesco*, di autore anonimo (forse un frate senese), sono una traduzione in volgare toscano (1370-1380 ca.) di parte degli *Actus beati Francisci et sociorum eius* ("Atti del beato Francesco e dei suoi compagni"), risalenti ai primi decenni del secolo e a loro volta derivati dal *Floretum* (fine Duecento) del frate marchigiano Ugolino da Montegiorgio.

I Fioretti (nel Medioevo il titolo *Fiore* indica una scelta di brani significativi a scopo didattico) sono suddivisi in 53 capitoli e rappresentano una raccolta di episodi edificanti della vita di Francesco d'Assisi e dei suoi discepoli (> A1, p. 167), vicende che ne sottolineano la semplicità, l'umiltà, la letizia spirituale e il potere miracolistico.

Per il suo spirito di fratellanza e misticismo gioioso, l'opera, piena di reverente e ingenua ammirazione per il Santo, «non conserva l'originaria drammatica forza anche polemica di quegli ideali. La semplicità espressiva in questo caso corrisponde ad una semplificazione e ad un impoverimento del contenuto ideale» (Marchese). Lo stile è chiaro ed espressivo, adatto a un pubblico popolare illetterato.

A 2
T 12

San Francesco e il lupo di Gubbio

Anonimo
I Fioretti di san Francesco

in G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1982

Il testo che segue riporta uno degli episodi più famosi riguardanti la vita di Francesco, il quale, riponendo assoluta fiducia nella fede, affronta e ammansisce un feroce lupo che terrorizzava i cittadini di Gubbio.

1-8
Al tempo in cui san Francesco abitava nella città di Gubbio, nella campagna circostante apparve un lupo grandissimo, terribile e feroce, che non solo divorava gli animali, ma anche gli uomini, al punto che tutti i cittadini avevano una gran paura, poiché la bestia si avvicinava spesso alla città. Tutti uscivano dalle mura armati come per andare a combattere e, nonostante ciò, se qualcuno da solo si imbatteva nell'animale non era in grado di difendersi. Così, per paura del lupo, si giunse al punto che nessuno osava uscire dalla città.

1. Agobbio: Gubbio.
2. eziandio: anche.
3. vennono a tanto: giunsero al punto.

Al tempo che santo Francesco dimorava nella città d'Agobbio[1], nel contado d'Agobbio apparì uno lupo grandissimo e terribile e feroce, il quale non solamente divorava gli animali, ma eziandio[2] gli uomini: in tanto che tutti i cittadini stavano in gran paura, però che spesse volte s'appressava alla città. E tutti andavano armati, quando uscivano della terra, come s'eglino andassero a combattere, e con tutto ciò non si potevano difendere da lui, chi in lui si scontrava solo. E per paura di questo lupo vennono a tanto[3], che niuno era ardito d'uscire fuori della terra.

Per la qual cosa santo Francesco, avendo compassione agli uomini della terra, si volle uscire fuori a questo lupo, benché i cittadini al tutto lo ne sconsigliavano. E facendosi il segno della santa croce, uscì fuori della terra, egli co' suoi compagni, tutta la sua confidenzia ponendo in Dio.

E dubitando gli altri d'andare più oltre, santo Francesco prende il cammino inverso il luogo ove era il lupo. Ed ecco che, veggendo molti cittadini, i quali erano venuti a vedere questo miracolo, il detto lupo si fa incontro a santo

Francesco, colla bocca aperta, e appressandosi a lui, santo Francesco sì gli fa il segno della croce e chiamalo a sé, e dice così: – Vieni qua, frate lupo, io ti comando dalla parte di Cristo che tu non facci male né a me né a persona. –

Mirabile cosa a dire, immantanente che santo Francesco ebbe fatta la croce, il lupo terribile chiuse la bocca e ristette di correre. E fatto il comandamento, venne mansuetamente come uno agnello, e gittòssi a' piedi di santo Francesco a giacere.

Allora santo Francesco gli parla così: – Frate lupo, tu fai molti danni in queste parti, e hai fatti grandissimi malefici, guastando e uccidendo le criature di Dio sanza sua licenzia[4]. E non solamente hai uccise e divorate le bestie, ma hai avuto ardimento d'uccidere e di guastare gli uomini, fatti alla immagine di Dio, per la qual cosa tu se' degno delle forche come ladro e omicida pessimo, e ogni gente grida e mormora di te, e tutta questa terra t'è nimica. Ma io voglio, frate lupo, far pace fra te e costoro, sì che tu non gli offenda più, ed eglino ti perdoneranno ogni offesa passata, e né gli uomini né i cani ti perseguiteranno più. –

Dette queste parole, il lupo con atti di corpo e di coda e d'orecchi, e con inchinare il capo mostrava d'accettare ciò che santo Francesco diceva e di volerlo osservare. Allora santo Francesco disse: – Frate lupo, da poi che ti piace di fare e di tenere questa pace, io ti prometto ch'io ti farò dare le spese continuamente, mentre che tu viverai, dagli uomini di questa terra, sì che tu non patirai più fame, imperò ch'io so bene che per la fame tu hai fatto ogni male. Ma poiché io t'accatterò questa grazia, io voglio, frate lupo, che tu mi prometta che tu non nocerai mai a niuno uomo, né a niuno animale. Promettimi tu questo? – E il lupo, con inchinare il capo, fece evidente segnale che prometteva.

E santo Francesco dice: – Frate lupo, io voglio che tu mi faccia fede di questa promessa, a ciò che io me ne possa fidare. – E distendendo santo Francesco la mano per ricevere fede, il lupo levò su il pié dinanzi, e dimesticamente il puose sopra la mano di santo Francesco, dandogli quel segnale di fede che poteva. Allora disse santo Francesco: – Frate lupo, io ti comando nel nome di Gesù Cristo, che tu venga meco sanza dubitar di nulla, e andiamo a fermare questa pace al nome di Dio. – E il lupo, ubbidiente, se ne va con lui come uno agnello mansueto.

9-22
Allora san Francesco ebbe compassione degli uomini e decise di andare incontro all'animale, anche se tutti i cittadini glielo sconsigliavano. Fattosi il segno della croce, si mise in cammino con i suoi compagni, affidandosi con fiducia a Dio. Quando i compagni ebbero timore di proseguire, il santo procedette da solo, seguito a distanza dallo sguardo di molti cittadini venuti a vedere questo miracolo. Quando il lupo gli si fece incontro con la bocca spalancata, san Francesco gli si avvicinò, si fece il segno della croce e chiamandolo a sé gli disse:
– Vieni qui fratello lupo, io ti ordino in nome di Cristo di non fare male né a me ne a nessun altro. –
In quel momento successe un fatto straordinario: appena san Francesco ebbe fatto il segno della croce il lupo terribile chiuse la bocca e si fermò. Fatto ciò che gli era stato comandato, si avvicinò mansueto e si accovacciò ai piedi di san Francesco.

23-31
Allora san Francesco gli disse queste parole: – Fratello lupo, tu hai fatto molti danni in questi luoghi e hai commesso gravissimi mali, ferendo e uccidendo le creature di Dio senza il suo permesso. E non soltanto hai ucciso e sbranato animali, ma hai avuto l'ardire di uccidere e ferire gli uomini, creati a immagine di Dio: perciò sei degno dell'impiccagione in piazza, come se fossi un ladro o un terribile omicida, e dell'odio e dell'inimicizia della gente che abita questa città. Ma io voglio, fratello lupo, mettere pace fra te e queste persone, in modo che tu non arrechi loro più danni: così ti sarà perdonata ogni offesa passata e né uomini né cani ti daranno più la caccia. –

4. licenzia: permesso.

32-49
A queste parole, il lupo con i movimenti del corpo, della coda e degli orecchi, chinando il capo, mostrò di comprendere le parole del santo e di volergli ubbidire. Allora san Francesco aggiunse:
– Fratello lupo, poiché hai accettato questo patto di pace, io ti prometto che ti farò nutrire dagli uomini di questa città per tutta la vita, così tu non patirai più la fame, poiché io so bene che è a causa della fame che tu hai commesso tante malvagità. In cambio di ciò io voglio, fratello lupo, la promessa che non nuocerai più alle persone e agli animali. Lo prometti? –
Appena furono pronunciate le parole, il lupo, chinando il capo, fece segno che accettava il patto. San Francesco continuò:
– Fratello lupo, io voglio che tu mi confermi questa promessa con il giuramento, in modo che io possa fidarmi pienamente. –
Detto ciò, san Francesco porse la mano al lupo; questi, a sua volta, alzò una zampa anteriore e la appoggiò sulla sua,confermandogli con tale gesto il proprio assenso.
Allora san Francesco aggiunse:
– Fratello lupo, nel nome di Gesù Cristo io ti ordino di seguirmi senza timore per consacrare questa pace nel nome di Dio. –
Il lupo, ubbidiente, lo seguì come un agnello mansueto.

Di che, i cittadini, veggendo questo, forte si maravigliavano. E subitamente questa novità si seppe per tutta la terra; di che ogni gente, grandi, e piccoli, maschi e femmine, giovani e vecchi, traggono alla piazza a vedere il lupo con santo Francesco. Ed essendo ragunato ivi tutto il popolo, lèvasi su santo Francesco e predica loro, dicendo tra l'altre cose come per li peccati Iddio permette cotali pestilenze; e troppo è piu pericolosa la fiamma dello 'nferno, la quale ha a durare eternalmente a' dannati, che non è la rabbia del lupo, il quale non può uccidere se non il corpo; quanto è dunque da temere la bocca dello 'nferno, quando tanta moltitudine tiene in paura e in terrore la bocca d'uno piccolo animale! – Tornate adunque, carissimi, a Dio, e fate degna penitenzia de' vostri peccati e Iddio vi libererà del lupo nel presente, e, nel futuro dal fuoco eternale.

E fatta la predica, disse santo Francesco: – Udite, fratelli miei: frate lupo, che è qui dinanzi a voi, ha promesso, e fàttomene fede, di fare pace con voi e di non offendervi mai in cosa veruna, se voi gli promettete di dargli ogni dì le spese necessarie. E io entro mallevadore[5] per lui che 'l patto della pace egli osserverà fermamente. – Allora il popolo tutto a una voce promisono di nutricarlo[6] continuamente.

E santo Francesco innanzi a tutto il popolo disse al lupo: – E tu, frate lupo, prometti d'osservare i patti della pace a costoro, che tu non offenderai né gli animali né gli uomini, né niuna creatura? – E il lupo, inginocchiandosi e inchinando il capo, e con atti mansueti di corpo e di coda e d'orecchi, dimostrava, quanto è possibile, di volere osservare loro ogni patto.

Dice santo Francesco: – Io voglio, frate lupo, che, come tu mi desti fede di questa promessa fuori della porta, così qui, dinanzi a tutto il popolo, mi dia fede della tua promessa, e che tu non mi ingannerai della mia malleveria ch'i' ho fatta per te. – Allora il lupo, levando il piede ritto, si lo puose in mano a santo Francesco. Onde, tra di questo atto e degli altri detti di sopra, fu tanta ammirazione e allegrezza in tutto il popolo, sì per la divozione del santo e sì per la novità del miracolo e sì per la pace del lupo, che tutti cominciarono a gridare a cielo, lodando e benedicendo Iddio, il quale avea mandato loro santo Francesco, che per li suoi meriti gli avea liberati dalla bocca della crudele bestia.

E poi il detto lupo vivette due anni in Agobbio, ed entravasi dimesticamente per le case a uscio a uscio, sanza fare male a persona e sanza esserne fatto a lui, e fu nutricato cortesemente dalla genti, e andavasi così per la terra e per le case, e giammai niuno cane gli abbaiava dietro. Finalmente, dopo due anni, frate lupo si morì di vecchiaia. Di che i cittadini molto si dolevano, imperò che, veggendolo andare così mansueto per la città, si ricordavano meglio della virtù e santità di santo Francesco. A laude di Cristo. Amen.

50-67
I cittadini si meravigliarono molto e rapidamente la notizia si diffuse per tutta la città, e accorsero in piazza grandi e piccoli, uomini e donne, giovani e vecchi, per vedere il lupo con san Francesco. Quando vide radunato il popolo, il santo ne approfittò per spiegare che simili calamità sono permesse da Dio per purificare l'uomo dai suoi peccati e che il fuoco infernale è eterno e molto più pericoloso del lupo, il quale può uccidere solo il corpo; è quindi da temere molto più la bocca dell'inferno che, come fa tanta gente, quella di un piccolo animale. E il santo concluse:
– Tornate dunque, carissimi, a Dio, e fate adeguata penitenza per i vostri peccati, in tal modo Dio vi libererà nel presente dal lupo e nel futuro dalle fiamme dell'inferno. –
Fatta la predica, il santo continuò:
– Ascoltate fratelli miei: fratello lupo, che è qui davanti a voi, mi ha promesso e giurato di fare pace con voi e di non danneggiarvi mai in nessun modo se gli fornirete il cibo tutti i giorni. Io mi rendo garante che lui osserverà il patto. –
Allora tutti all'unanimità promisero di fornire al lupo il cibo necessario.

5. mallevadore: garante.
6. nutricarlo: nutrirlo.

68-81
Allora san Francesco, davanti a tutto il popolo disse al lupo:
– E tu, fratello lupo, prometti di rispettare questo patto di pace con i cittadini e che non danneggerai né gli animali né le persone né alcuna altra creatura? –
A queste parole il lupo, inginocchiandosi e chinando il capo, con gesti mansueti, promise di rispettare i patti di pace. Il santo aggiunse:
– Io voglio, fratello lupo, come tu hai fatto fuori dalle porte della città, che mi dia un segno evidente della tua promessa qui davanti a tutto il popolo, a conferma che tu non tradirai la garanzia che io ho dato per te. –
Come il santo aveva chiesto, il lupo alzò la zampa destra e la pose nelle sue mani. A seguito di questo fatto e di quelli prima raccontati, fu tanta l'allegria e l'ammirazione di tutto il popolo, sia per la devozione del santo sia per la novità del miracolo sia per la pace col lupo, che tutti cominciarono ad alta voce a lodare e a benedire Dio, il quale aveva mandato loro san Francesco, che per i suoi meriti li aveva liberati dalla bocca della crudele bestia.

82-88
Il lupo visse due anni a Gubbio e, come un animale domestico, andava di porta in porta senza far male a nessuno e senza che nessuno ne facesse a lui, nutrito generosamente dalla gente, e nemmeno i cani abbaiavano al suo passaggio. Dopo due anni fratello lupo morì di vecchiaia. I cittadini si rammaricarono molto, perché, vedendolo andare mansueto per la città, si ricordavano meglio della virtù e della santità di san Francesco. Sia lodato Gesù Cristo. Così sia.

Analisi e interpretazione

Lo scontro tra Bene e Male

L'uomo medioevale vedeva la presenza di Dio in tutte le cose del creato; ogni realtà o elemento della natura gli appariva come strumento di una verità superiore: anche il male era considerato opera di Dio, che serviva a purificare l'uomo dai suoi peccati.

Nel racconto, alla dolce figura di san Francesco, introdotto mentre si fa il segno della croce, si contrappone l'immagine del lupo, descritto come *grandissimo, terribile* e *feroce*, simbolo dell'agguato, del tradimento e soprattutto della voracità (*si fa incontro a santo Francesco, colla bocca aperta*, rr. 15-16). Lo scontro inevitabile tra il bene e il male è del tutto sereno e risolto dal miracolo del santo, che trasforma il lupo in un animale mansueto.

Le fasi della trasformazione sono le seguenti:

- il santo, in nome di Cristo, ordina al lupo di non fare male né all'uomo né ad altri animali;
- il santo propone al lupo di accettare un patto di pace con gli uomini;
- Francesco promette all'animale che, se non li assalirà più, gli abitanti di Gubbio gli daranno ogni giorno del cibo, dal momento che la sua ferocia è causata soltanto dalla fame.

Il rito del vassallaggio

La miracolosa trasformazione del lupo è descritta attraverso un progressivo cambiamento. Gli atteggiamenti dell'animale traducono simbolicamente la cerimonia medioevale del vassallaggio e il rito di sottomissione da parte del vassallo (*il lupo con atti di corpo e di coda e d'orecchi, e con inchinare il capo, mostrava di accettare ciò che santo Francesco diceva e di volerlo osservare... levò su il pié dinanzi, e dimesticamente il puose sopra la mano di santo Francesco, dandogli quel segnale di fede che poteva*, rr. 32-34; 44-46); il patto di pace proposto dal santo contiene elementi corrispondenti al beneficio e all'immunità feudali (*ha promesso, e fàttomene fede, di fare pace con voi e di non offendervi mai in cosa veruna, se voi gli promettete di dargli ogni dì le spese necessarie. E io entro mallevadore per lui, che 'l patto dello pace egli osserverà fermamente*, rr. 63-66).

L'interpretazione storico-sociale

L'interpretazione sociologica del fioretto tende a vedere nell'episodio «una netta contrapposizione tra città e campagna, e dalla campagna, dal contado, viene l'aggressione: qualcuno, escluso dalla città, è diventato "ladro e omicida pessimo", cosicché la gente gli è nemica e ciascuno "grida e mormora" contro di lui. È possibile dunque che il lupo stia ad indicare uno che la città ha "bandito"» (Ceserani-De Federicis). Il significato morale del fioretto è che la crudeltà e i crimini possono essere originati dalla necessità, però la società, con un atteggiamento caritatevole, può riabilitare chi li ha commessi. In effetti, san Francesco svolge il ruolo di mediatore tra Gubbio e un suo nemico che, escluso dalla città e diventato *ladro* e *omicida*, costituisce un pericolo e una minaccia: il santo lo riconcilia con la società organizzata.

Lo stile

I fatti sono narrati sulla base di dati precisi e utilizzando un lessico semplice e concreto; la sintassi è elementare e accessibile a un vasto pubblico. Il ritmo della narrazione è da fiaba, caratterizzato da freschezza e ingenuo stupore. Il santo si rivolge all'animale con la formula "frate lupo" che ricorda il *Cantico delle Creature*, in cui ogni elemento della natura viene chiamato, come qui, "fratello". L'autore ha saputo cogliere il tratto essenziale dello spirito francescano, sintetizzato da questa semplice formula, esprimendo simbolicamente la vittoria dell'umile bontà sulle manifestazioni del male.

Attività

1. L'atteggiamento del lupo

Con quale gesto il santo placa l'aggressività del lupo? Quale significato simbolico ha tale situazione?

2. La causa della malvagità

A che cosa è dovuta la malvagità del lupo e in che modo è possibile far mutare il suo atteggiamento?

3. Il ruolo del santo

Quale ruolo assume Francesco rispetto al patto fra il lupo e i cittadini?

4. L'insegnamento della predica

Quale insegnamento il santo vuole impartire ai fedeli attraverso la predica?

5. Lo stile

Quale caratteristica comunicativa conferisce al testo il frequente ricorso ai discorsi diretti?

Bonaventura Berlinghieri, **San Francesco e storie della sua vita** (particolari), 1235. Pescia, Chiesa di San Francesco.

A 2
T 13

La perfetta letizia

Anonimo
I Fioretti di san Francesco

in *Letteratura italiana delle origini*, a cura di G. Contini, Sansoni, Firenze, 1982

La semplicissima tessitura di questo dialogo tra san Francesco e frate Leone spiega in cosa consiste la perfetta letizia, rinviando a quella filosofia della sofferenza paziente e serena che il santo esterna al frate.

Vegnendo una volta santo Francesco da Perugia a Santa Maria degli Angeli con frate Leone[1] a tempo di verno[2] (e il freddo grandissimo fortemente il cruciava[3]), chiamò frate Leone, il quale andava un poco innanzi, e disse così: – Frate Leone, avvegna Dio che'[4] frati minori[5] in ogni terra dieno grande esemplo[6] di santità e buona edificazione[7]: nondimeno scrivi[8], e nota diligentemente che non è ivi perfetta letizia –.

E andando più oltre, santo Francesco il chiamò la seconda volta: – O frate Leone, benché 'l frate minore illumini i ciechi, distenda gli attratti[9], cacci i demoni, renda l'udire a' sordi, l'andare a' zoppi, il parlare a' mutoli[10] e, che maggior cosa è, risusciti il morto di quattro dì: scrivi che non è in ciò perfetta letizia –.

E andando un poco, santo Francesco grida forte: – O frate Leone, se 'l frate minore sapesse tutte le lingue e tutte le scienze e tutte le scritture[11], sì ch'e' sapesse profetare e rilevare non solamente le cose future, ma eziandio[12] i segreti delle coscienze e degli animi: scrivi che non è in ciò perfetta letizia –.

Andando un poco più oltre, santo Francesco ancora chiamò forte: – O frate Leone, pecorella di Dio, benché 'l frate minore parli con lingua d'angelo, e sappi i corsi delle stelle e le virtù dell'erbe[13], e fossongli[14] rilevati tutti i tesori della terra, e cognoscesse le nature degli uccelli e de' pesci e di tutti gli animali e degli uomini e degli àrbori e delle pietre e delle radici e dell'acque: scrivi che non ci è[15] perfetta letizia –.

E andando anche un pezzo, santo Francesco chiama forte: – O frate Leone, benché 'l frate minore sapesse sì bene predicare che convertisse tutti gl'infedeli alla fede di Cristo: scrivi che non è ivi perfetta letizia –.

E durando questo modo di parlare bene due miglia, frate Leone con grande ammirazione[16] il domandò[17] e disse: – Padre, io ti prego dalla parte di Dio[18] che tu mi dica ove è perfetta letizia –.

E santo Francesco gli rispuose: – Quando noi giugneremo a Santa Maria degli Angeli, così bagnati per la piova e agghiacciati per lo freddo e infangati di loto[19] e afflitti di fame, e picchieremo la porta del luogo[20], e 'l portinaio verrà adirato e dirà: "Chi siete voi?", e noi diremo: "Noi siamo due de' vostri frati", e colui dirà: "Voi non dite vero, anzi siete due ribaldi, che andate ingannando il mondo e rubando le limosine de' poveri; andate via", e non ci aprirà, e faràcci stare di fuori alla neve e all'acqua, col freddo e colla fame, infino alla notte, allora, se noi tante ingiurie e tanta crudeltà e tanti commiati[21] sosterremo parzientemente sanza turbazioni[22] e sanza mormorazione, e, penseremo umilemente e caritativamente che quel portinaio veracemente ci cognosca, e che Iddio il faccia parlare contra noi: o frate Leone, scrivi che ivi è perfetta letizia.

E se noi perseverremo[23] picchiando, ed egli uscirà fuori turbato[24] e come gaglioffi[25] importuni ci caccerà con villanie e con gotate[26], dicendo: "Partitevi quinci[27], ladroncelli vilissimi, andate allo spedale[28], ché qui non mangerete voi, né albergherete"; se noi questo sosterremo pazientemente e con allegrez-

1. frate Leone: uno dei primi compagni di san Francesco.
2. a tempo di verno: durante l'inverno.
3. il cruciava: lo tormentava.
4. avvegna Dio che': benché.
5. frati minori: i frati francescani.
6. dieno grande esemplo: diano grande esempio.
7. edificazione: elevazione spirituale.
8. scrivi: frate Leone fu, con i suoi appunti, uno dei primi biografi di san Francesco.
9. attratti: storpi.
10. mutoli: muti.
11. scritture: le opere dei sapienti.
12. ma eziandio: ma anche.
13. virtù dell'erbe: le loro proprietà medicamentose.
14. fossongli: gli fossero.
15. ci è: vi è.
16. ammirazione: stupore.
17. il domandò: gli chiese.
18. dalla parte di Dio: in nome di Dio.
19. loto: fango.
20. del luogo: del convento.
21. commiati: rifiuti.
22. turbazioni: turbamenti.
23. perseverremo: continueremo.
24. turbato: adirato.
25. gaglioffi: furfanti.
26. gotate: schiaffi sulle gote.
27. Partitevi quinci: Allontanatevi di qui.
28. spedale: l'ospizio di mendicità che accoglieva i pellegrini nullatenenti.

za e con buono amore: o frate Leone, scrivi che qui è perfetta letizia.

E se noi, pur costretti[29] dalla fame e dal freddo e dalla notte, più picchieremo e chiameremo e pregheremo per l'amor di Dio con gran pianto che ci apra e méttaci pur dentro[30], e quelli più scandalezzato[31] dirà: "Costoro sono gaglioffi importuni: io gli pagherò bene come sono degni", e uscirà fuori con uno bastone nocchieruto[32], e piglieràcci[33] per lo cappuccio e gitteràcci[34] in terra e involgeràcci nella neve[35] e batteràcci[36] a nodo a nodo[37] con quello bastone; se noi tutte queste cose sosterremo pazientemente e con allegrezza, pensando le pene di Cristo benedetto, le quali noi dobbiamo sostenere per lo suo amore[38]: o frate Leone, scrivi che in questo è perfetta letizia.

E però[39] odi la conclusione, frate Leone: sopra tutte le cose e grazie e doni dello Spirito Santo, le quali Cristo concede agli amici suoi, si è di vincere sé medesimo e volentieri per l'amor di Cristo sostenere pene, ingiurie, obbrobri, disagi[40]. Però che[41] in tutti gli altri doni di Dio noi non ci possiamo gloriare, però che non sono nostri ma di Dio, onde dice l'Apostolo[42]: "Che hai tu, che tu non l'abbi da Dio? e se tu l'hai avuto da Lui, perché te ne glorii come se tu l'avessi da te?". Ma nella croce della tribolazione[43] e della afflizione ci possiamo gloriare, però che questo è nostro. E però dice l'Apostolo: "Io non mi voglio gloriare se non nella croce del nostro Signore Gesù Cristo". Al quale sempre sia onore e gloria in saecula saeculorum. Amen[44].

29. pur costretti: sempre costretti.
30. méttaci pur dentro: ci ammetta infine dentro.
31. scandalezzato: scandalizzato.
32. bastone nocchieruto: bastone nodoso.
33. piglieràcci: ci prenderà.
34. gitteràcci: ci getterà.
35. involgeràcci nella neve: ci farà rotolare nella neve.
36. batteràcci: ci percuoterà.
37. a nodo a nodo: in tutte le giunture.
38. le pene... amore: le sofferenze sopportate da Gesù Cristo che anche noi dobbiamo sopportare per amor suo.
39. E però: E perciò.
40. sopra tutte le cose... disagi: superare se stessi e volentieri sopportare per amore di Cristo dolori, oltraggi, offese e disagi è qualcosa di più grande delle grazie e dei doni dello Spirito Santo, che Dio concede a coloro che ama (agli amici suoi).
41. però che: poiché.
42. l'Apostolo: il riferimento è alla Prima lettera di san Paolo ai Corinzi (4,7); la successiva citazione è tratta dalla Lettera ai Galati (4, 14). San Paolo può essere considerato il primo missionario: nel corso dei suoi viaggi scrisse 14 lettere alle diverse chiese cristiane, fondamentali per la diffusione della fede cristiana.
43. tribolazione: sofferenza.
44. saecula saeculorum. Amen: per tutti i secoli dei secoli. Così sia. È la formula latina che conclude le preghiere della liturgia cattolica.

Analisi e interpretazione

La letizia imperfetta e quella perfetta

Francesco si sta recando da Perugia a una cappella di Assisi, Santa Maria degli Angeli, e lungo il cammino invita il suo discepolo a ricordare quanto gli riferirà, vale a dire la parabola sulla perfetta letizia.

Nella prima parte del dialogo il santo fa un elenco di tutto ciò che non rientra nella perfetta letizia:

- dare esempio di santità e di elevazione spirituale;
- possedere facoltà miracolose;
- conoscere tutte le opere dei sapienti e profetare il futuro;
- parlare con la lingua degli angeli, conoscere i movimenti delle stelle, le proprietà medicamentose delle erbe, la natura degli esseri viventi;
- predicare così bene da convertire gli infedeli a Cristo.

L'intera serie di ipotesi negative riprende con tutta evidenza la prima parte del testo di san Paolo noto come "Inno alla carità" (Prima lettera ai Corinzi, 13, 1-13: «Se anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi la carità, sono come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna»).

Nella seconda parte il santo esemplifica a frate Leone tre situazioni in cui potrebbero incorrere. Una volta arrivati al convento potrebbero:

- essere scambiati dal portinaio per due ribaldi;
- essere scacciati con schiaffi e villanie;
- essere bastonati.

In tal caso la sopportazione paziente, umile e serena dell'offesa e del dolore rappresentano la perfetta letizia. In sintesi, l'accettazione della sofferenza in nome dell'amore per Cristo, è il dono più grande dello Spirito Santo.

L'amore per Dio

Il testo sottolinea i valori di umiltà e lieta fiducia nel disegno divino che il vero cristiano deve perseguire, mediante l'esercizio costante del controllo delle passioni e l'amore per tutti i suoi simili.

Il fascino del racconto è offerto dal contrasto tra il viaggio invernale e il monologo del santo, alla cui ricchezza spirituale si contrappone la figura di frate Leone, caratterizzato da una semplicità assoluta. Egli rappresenta il modello del cristiano che può accogliere il mistero di una logica sovrumana e sarà unico depositario e divulgatore della *laus paupertatis*, ovvero la lode della povertà.

Lo stile

La narrazione procede con un ritmo scandito e incalzante. Il tono è semplice; gli esempi, vivaci e coloriti, si avvalgono anche di citazioni bibliche.

Attività

1. La visione della vita

Quale visione della vita emerge da questo episodio dei *Fioretti di san Francesco*?

2. Il lessico biblico

Individua alcuni termini o espressioni che riecheggiano il linguaggio biblico.

La cronaca storica

La cronaca cittadina nel Trecento

Nel Trecento la produzione di cronache conobbe un ulteriore sviluppo. Accanto alle cronache storiche incentrate sugli avvenimenti recenti di una determinata città, in genere indagati con spirito di parte, si diffusero anche cronache delle vicende di una famiglia, come i "libri di famiglia" del nuovo ceto mercantile (*Cronica domestica* di Donato Velluti, 1313-1370), e resoconti di viaggi in terre lontane, compiuti per motivi commerciali o religiosi (*Libro d'oltremare* di fra Niccolò da Poggibonsi, 1346-1349; *Viaggio in Terrasanta* del fiorentino Leonardo Frescobaldi, 1384).

L'attenzione della critica si è rivolta soprattutto alle cronache fiorentine e toscane, le più numerose e ricche di informazioni sulla crisi politica e sociale delle città comunali.

Giovanni Villani

Tra le cronache cittadine, oltre alla *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* del fiorentino Dino Compagni (> A1 T2), ebbe particolare importanza la *Nuova cronica* (> A2 T2) di Giovanni Villani (1280-1348).

Uomo di solida esperienza mercantile, guelfo di parte nera, tra il 1316 e il 1330 Giovanni Villani partecipò alla vita politica, rivestendo numerose e importanti cariche e magistrature nel Comune di Firenze. In seguito fu coinvolto nel fallimento della compagnia Bardi-Peruzzi (1345) e condannato per insolvenza, e la sua immagine politica ne risultò danneggiata.

L'idea della *Nuova cronica*, in 12 libri, maturò intorno al 1308, in seguito alla lettura delle «storie e' grandi fatti de' Romani scritti per Virgilio e per Sallustio e Lucano e Tito Livio» e alla considerazione «che la nostra città di Firenze» è «siccome Roma», cioè degna di essere raccontata al pari di Roma.

Rimasta incompiuta per la morte dell'autore (Villani rimase vittima dell'epidemia di peste del 1348) l'opera fu proseguita dal fratello Matteo e poi dal figlio di questi, Filippo. La narrazione è in prima persona: i primi sei libri «spaziano acriticamente nel consueto ambiente leggendario delle origini universali e fiorentine» (Contini, 1982), vanno cioè dalla leggendaria distruzione della torre di Babele alle origini di Firenze come colonia romana, alla Firenze comunale, fino alla battaglia di Montaperti, nel 1260. I sei libri successivi trattano gli avvenimenti compresi tra il 1260 e il 1348, e si avvalgono, oltre che della memoria dell'autore e di suoi contemporanei, di fonti archivistiche (lettere, documenti amministrativi, relazioni economico-commerciali). L'attenzione della critica si è rivolta ovviamente alla parte moderna, che offre interessanti informazioni sulla vita politica ed economica di Firenze, senza perdere di vista la cornice italiana ed europea.

Villani, come il predecessore Compagni, attribuiva i mali della città alla corruzione morale dei suoi concittadini, avidi di potere e di ricchezza, ma mostra maggiore fiducia nel ruolo svolto dalla classe mercantile.

L'Anonimo romano

Fuori dall'area linguistica toscana, un capolavoro della nostra letteratura antica è considerata la *Cronica dell'Anonimo romano*, così chiamata perché scritta da un autore rimasto a lungo sconosciuto (solo in anni recenti si è scoperta la sua identità).

Dell'opera restano solo alcuni capitoli; una parte di essi, relativa agli eventi politici della città di Roma negli anni in cui il Papato era stato trasferito ad Avignone, fu pubblicata già nel Seicento con il titolo *Vita di Cola di Rienzo*. Vi si racconta, con forza espressiva e con viva partecipazione, l'avventura del colto e ambizioso tribuno plebeo Cola di Rienzo, che, ispirandosi all'antica Roma repubblicana, conquistò con la sua arte oratoria il favore popolare e instaurò per un brevissimo tempo la repubblica a Roma.

PER LO STUDIO

a. Su quali avvenimenti si incentrarono le cronache storiche trecentesche?
b. A quali modelli della classicità latina si ispirò Giovanni Villani nella *Nuova cronica*?
c. Quali fonti utilizzò Villani per trattare gli eventi a lui più vicini?

Veduta di Firenze, miniatura da un manoscritto della *Divina Commedia*, XV secolo. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Anonimo romano

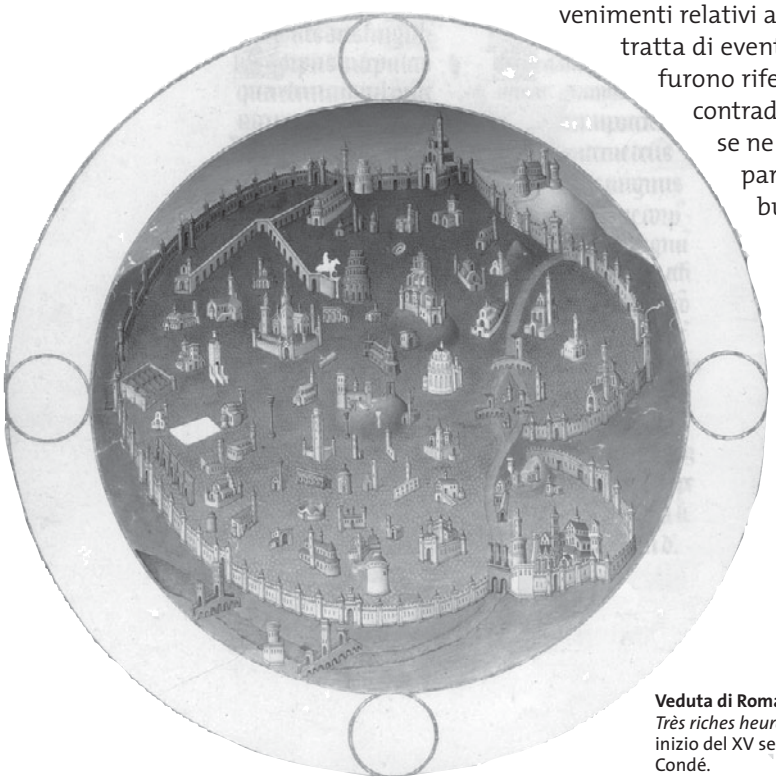
La vita

Nella *Cronica* l'autore dice di sé di appartenere alla classe nobiliare e di aver studiato medicina a Bologna tra il 1338 e il 1339. Egli è stato recentemente (nel 1994) identificato con il nobile Bartolomeo di Jacovo da Valmontone, vissuto nella prima metà del Trecento (1310 ca. - 1360 ca.), chierico e medico, che conobbe, ad Avignone, Francesco Petrarca e Cola di Rienzo (> A2, Approfondimenti, p. 435).

Le opere e i temi

La *Cronica*, scritta fra il 1357 e il 1360 prima in versione latina (andata perduta) e poi in volgare romanesco, in modo che potesse essere compresa anche da un pubblico che non conosceva il latino, era originariamente costituita di 28 capitoli, di cui ne sono giunti fino a noi soltanto 19 (ma sei lacunosi). Nel Cinquecento circolava la parte più bella, i capitoli XVIII-XXVII, intitolati *Vita di Cola di Rienzo*, che poi furono stampati dall'erudito Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) sotto il titolo *Rerum italicarum scriptores* (*Scrittori italiani*, 1740).

Nella *Cronica* l'autore racconta, in uno stile incisivo e originalissimo, avvenimenti relativi alla città di Roma negli anni dal 1325 al 1357. Si tratta di eventi di cui fu testimone oculare oppure che gli furono riferiti da persone degne di fede e da fonti non contraddittorie, ma che egli riporta comunque come se ne fosse stato spettatore. L'autore si sofferma in particolar modo sulla sfortunata vicenda del tribuno Cola di Rienzo, morto assassinato nel 1354 a seguito di una congiura ordita contro di lui da alcune famiglie dell'aristocrazia romana (> A2 T14).



Veduta di Roma, miniatura dalle *Très riches heures du Duc de Berry*, inizio del XV secolo. Chantilly, Musée Condé.

PER LO STUDIO

a. Quali caratteristiche stilistiche presenta la *Cronica* dell'Anonimo romano?

A 2
T 14

L'uccisione di Cola di Rienzo

Anonimo romano
Cronica

in G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1994

Il brano che riportiamo si riferisce alla rivolta popolare alimentata dalle famiglie nobili di Roma. Cola, assediato nel palazzo del Campidoglio, tenta la fuga ma viene catturato e ucciso. La folla inferocita fa scempio del suo cadavere.

Lo tribuno desperato se mise a pericolo della fortuna. Staienno allo scopierto lo tribuno denanti alla cancellaria, ora se traieva la varvuta, ora sella metteva. Questo era che abbe davero doi opinioni: la prima opinione soa de volere morire ad onore, armato, con le arme, colla spada in mano fra lo puopolo, a muodo de perzona mannifica e de imperio, e ciò demostrava quanno se metteva la varvuta e tenevase armato; la secunna opinione fu de volere campare la perzona e non morire, e questo demostrava quanno se cavava la varvuta. Queste doi voluntate commattevano nella mente soa. Venze la voluntate de volere campare e vivere: omo era como tutti li aitri; temeva dello morire. Puoi che deliverao per meglio de volere vivere per qualunche via potéo, cercao e trovao lo muodo ella via, muodo vituperoso e de poco animo. Ià li romani aveano iettato fuoco nella prima porta, lena, uoglio e pece; la porta ardeva, lo solaro della loia fiariava; la secunna porta ardeva e cascava lo solaro ello lename a piezzo a piezzo; orribile era lo strillare. Penzao lo tribuno devisato passare per quello fuoco, misticarese colli aitri e campare: questa fu l'uitima soa opinione; aitra via non trovava. Dunque se spoglìao le insegne della baronia; l'arme puse io' in tutto: dolore ène da recordare. Forficaose la varva e tenzese la faccia de tenta nera. Era là da priesso una caselluccia, dove dormiva lo portanaro: entrao là, tolle uno tabarro de vile panno, fatto allo muodo pastorale campanino[1]; quello vile tabarro vestìo. Puoi se mise in capo una coitra de lietto e così devisato ne veo ioso. Passa la porta, la quale fiariava, passa le scale ello terrore dello solaro che cascava, passa l'ultima porta liberamente; fuoco non lo toccao, misticaose colli aitri. Desformato, desformava la favella; parlava campanino e diceva: "Suso, suso a gliu traditore!" Se le uitime scale passava era campato; la iente aveva l'animo suso allo palazzo. Passata l'uitima porta, uno selli affece denanti e sìllo raffigurao, deoli de mano e disse: "Non ire. Dove vai tu?". Levaoli quello piumaccio de capo, e massimamente che se pareva allo splennore che dava li braccialetti che teneva; erano inaurati: non parea opera de riballo. Allora, como fu scopierto, parsese lo tribuno manifestamente: mostrao ca esso era; non poteva dare più la voita; nullo remedio era se non de stare alla misericordia, allo volere aitruio.

1-31
Il tribuno disperato si affidò alla sorte. Stando allo scoperto davanti alla cancelleria, ora si toglieva l'elmo, ora se lo rimetteva. Ciò avveniva perché meditava in realtà due pensieri: il primo suo pensiero (era) di voler morire con onore, armato di tutto punto, con la spada in mano in mezzo alla folla, come una persona nobile e autorevole, e dimostrava ciò quando si metteva l'elmo e si teneva armato (con la spada in pugno); il secondo pensiero era di salvarsi la vita (fuggendo) e non morire; e questo dimostrava quando si toglieva l'elmo. Questi due desideri combattevano nella sua mente. Vinse la decisione di volersi salvare e vivere; era un uomo come tutti gli altri; aveva paura di morire. Dopo che ebbe deciso per il meglio di voler vivere e fare di tutto per riuscirvi, cercò come e trovò il modo e la via, un modo penoso e vile. I romani avevano già gettato contro la prima porta del palazzo fuoco, legna, olio e pece; la porta ardeva; il solaio della loggia fiammeggiava; la seconda porta bruciava e cadevano il solaio e le travi a pezzo a pezzo; le grida erano orribili. Il tribuno pensò di passare travestito attraverso quel fuoco, di mescolarsi con gli altri e salvarsi: questa fu la sua ultima decisione; altra soluzione non trovava. Dunque si spogliò delle insegne del potere, pose giù le armi: è doloroso ricordarlo. Si tagliò la barba e si tinse la faccia di nero. C'era lì vicino una stanzetta dove dormiva il guardiano. Entrato là, prese un mantello di panno grezzo, del tipo usato dai pastori nella campagna romana; indossò quel mantello. Poi si mise in testa una coperta da letto e così travestito venne giù. Supera la porta che ardeva, supera la scala, supera il terrore del solaio che cadeva, supera l'ultima porta senza ostacoli; il fuoco non lo toccò; si confuse con gli altri. Camuffato, camuffava il suo modo di parlare; parlava come i campagnoli e diceva: "Su, su, dagli al traditore!". Se superava le ultime scale era salvo: la gente aveva gli occhi rivolti verso l'alto. Superata l'ultima porta, uno gli si presentò davanti, lo riconobbe, lo afferrò con una mano e gli disse: "Non ti muovere. Dove vai?". Gli levò quella coperta dalla testa, e soprattutto era identificabile per il luccichio proveniente dai braccialetti che indossava: erano dorati, non era ornamento da popolano. Allora, come fu scoperto, apparve chiaro a tutti che era il tribuno: rivelò di essere lui; non poteva più scappare; non c'era altra possibilità che affidarsi alla misericordia, alla volontà altrui.

1. campanino: deriva da Campania.

Preso per le vraccia, liberamente fu addutto per tutte le scale, senza offesa, fi' allo luoco dello lione[2], dove li aitri la sentenzia vodo. Dove esso sentenziato aitri avea, là addutto, fu fatto uno silenzio. Nullo omo era ardito toccarelo; là stette per meno de ora: la varva tonnita, lo voito nero como fornaro, in iuppariello de seta verde, scento, colli musacchini inaurati, colle caize de biada[3], a muodo de barone; le vraccia teneva piecate. In esso silenzio mosse la faccia, guardao dellà e de cà. Allora Cecco dello Viecchio impuinao mano ad uno stuocco e deoli nello ventre. Questo fu lo primo: *immediate*[4] po' esso secunnao lo venire de Treio[5] notaro, e deoli la spada in capo. Allora l'uno, l'aitro e li aitri lo percuoto: chi li dao, chi li promette; nullo motto faceva; alla prima morìo; pena non sentìo. Venne uno con una fune e annodaoli tutti doi li piedi. Dierolo in terra, strascinavanollo, scortellavanollo: così lo passavano como fossi criviello. Onne uno se nne iocava; alla perdonanza li parea de stare. Per questa via fu strascinato fi' a Santo Marciello[6]: là fu appeso per li piedi a uno mignaniello. Capo non avea: erano remase le coccie per la via donne era strascinato. Tante ferute avea, parea criviello; non era luoco senza feruta. Le mazze de fòra grasse; grasso era orribilmente, bianco coma latte insanguinato; tanta era la soa grassezza che pareva uno esmesurato bufalo overo vacca a maciello. Là pennéo dìi doi, notte una. Li zitielli li iettavano le prete. Lo terzo dìe, de commannamento de Iugurta e de Sciarretta della Colonna, fu strascinato allo campo dell'Austa[7]. Là se adunaro tutti Iudiei[8], granne moititudine: non ne remase uno. Là fu fatto uno fuoco de cardi secchi: in quello fuoco delli cardi fu messo. Era grasso: per la moita grassezza da sé ardea volentieri. Staievano là li Iudiei forte affaccennati, afforosi, affoiciti; attizzavano li cardi, perché ardesse. Così quello cuorpo fu arzo e fu redutto in polve: non ne remase cica. Questo fine abbe Cola de Rienzi, lo quale se fece tribuno augusto de Roma, lo quale voize essere campione de Romani.

32-58
Preso per le braccia, fu portato giù per le scale senza che opponesse resistenza e senza che venisse colpito, fino al luogo (in cui si trovava la statua) del leone, dove tutti ascoltano la sentenza (della condanna a morte contro di lui). Dove lui aveva emesso le sue sentenze contro gli altri, là fu portato, e si fece un grande silenzio. Nessuno osava toccarlo; stette lì per meno di un'ora; la barba tagliata, il viso nerastro come quello di un fornaio, in un giubbetto di seta verde, privo di cintura, con le spalline dorate, con le calze azzurre, come un barone; teneva le braccia conserte. In quel silenzio mosse il viso, guardando di là e di qua. Allora Cecco del Vecchio pose mano a un pugnale e lo colpì al ventre. Questo fu il primo: subito dopo di lui, il secondo fu un notaio di Trevi (rione di Roma) ad assestargli un colpo di spada in testa. Allora uno, un altro, gli altri lo colpirono. Chi lo colpisce, chi lo minaccia; non diceva parola; morì al primo colpo, senza sentire dolore. Venne uno con una fune e gli legò entrambi i piedi. Lo buttarono in terra, lo trascinavano, lo accoltellavano: lo trafiggevano come un setaccio. Tutti si prendevano gioco di lui: sembrava loro di guadagnarsi così l'indulgenza (cioè il perdono dei peccati). In questo modo fu trascinato fino alla chiesa di San Marcello; lì fu appeso per i piedi a un balcone. Non aveva la testa: le ossa (del cranio) erano rimaste lungo la strada per la quale era stato trascinato. Aveva tante ferite che sembrava un setaccio; non c'era una parte (del corpo) senza ferita. Le interiora uscivano di fuori, grasse; era orribilmente grasso, bianco come latte insanguinato; la sua grassezza era tale che sembrava un enorme bufalo o una vacca macellata. Stette là appeso due giorni e una notte. I ragazzi lo colpivano con pietre. Il terzo giorno, per ordine di Giugurta e di Sciarretta Colonna, fu trascinato sul luogo del mausoleo di Augusto. Là si raccolsero tutti gli Ebrei in gran folla: tutti erano presenti. Lì si fece un fuoco di cardi secchi: in quel fuoco di cardi fu messo. Era grasso: così grasso che ardeva facilmente. Gli ebrei stavano là, molto affaccendati, solerti, con le maniche rimboccate; attizzavano i cardi perché bruciasse. Così quel corpo fu arso e fu ridotto in polvere: non ne rimase briciola. Questa morte ebbe Cola di Rienzo, il quale si fece tribuno augusto di Roma, e volle essere campione dei romani.

2. allo luoco dello lione: in cima alla scalinata di accesso al palazzo del Campidoglio c'era la statua di un leone (il leone capitolino è simbolo della grandezza dell'Urbe), dove venivano pronunciate le sentenze ed eseguite le condanne a morte.

3. biada: dal francese antico *blau*, "azzurro".

4. *immediate*: forma latina dell'avverbio, usata come formula di passaggio. La prima stesura della cronica era in latino.

5. Treio: è il rione di Trevi, dominato dalla famiglia patrizia dei Colonna, acerrimi nemici di Cola di Rienzo.

6. Santo Marciello: la chiesa di San Marcello sul Corso era nel rione abitato dai Colonna.

7. campo dell'Austa: il luogo dove sorgeva il mausoleo di Augusto, trasformato dai Colonna in una fortezza di famiglia, chiamata fortezza Augusta.

8. Iudiei: agli ebrei (di Roma), in quanto non cristiani, era consentito bruciare il corpo. La cremazione era invece sacrilegio per il Cristianesimo.

Analisi e interpretazione

Il protagonista

Il cronista, osservatore distaccato che preferisce far parlare gli eventi, rappresenta lo smarrimento del personaggio descrivendone in maniera dettagliata i gesti. Nel momento supremo del lungo silenzio seguito alla cattura, lo dipinge a forti tratti come un senatore antico, immobile e solenne in attesa della spada dei barbari, sullo sfondo di una Roma sconvolta da folle ebbre di sangue e di vendetta (*là addutto, fu fatto uno silenzio. Nullo omo era ardito toccarelo; là stette per meno de ora*, rr. 34-35).

La crudezza della descrizione

Le scene successive a quelle del processo sono dominate dalla crudezza dei particolari: Cola viene decapitato, pugnalato, trascinato nella polvere e appeso come una vacca al macello. Lo scempio del suo cadavere è rafforzato dall'iperbole (*alla perdonanza li pareva de stare*, rr. 44-45): sembrava loro di guadagnarsi così l'indulgenza, il perdono dei peccati. Fino all'oltraggio finale, quando del suo corpo, nel grande falò, non resta più nulla.

Il giudizio dell'Anonimo

Ammiratore dei classici, lo scrittore condivide l'ideale di Cola di far rivivere la potenza e la gloria della Roma antica ma, constatato il fallimento dell'impresa, descrive con realismo e intensa partecipazione la fine impietosa del tribuno, il dramma di un uomo che si vede linciato da quelle stesse folle che lo avevano sostenuto.

Pochi sono gli interventi critici: l'autore non condanna, anzi sul piano umano sembra comprendere la scelta di Cola di salvarsi con l'inganno, e fa una considerazione generale sul timore che prende di fronte alla morte (*omo era como tutti li aitri; temeva dello morire*). Eppure lo condanna di fronte alla storia, perché, incoerente rispetto agli ideali professati di voler rinnovare l'antica grandezza di Roma, sceglie la strada della viltà (*muodo vituperoso e de poco animo*, r. 11). Il rammarico del narratore (*dolore ène da recordare*, r. 17), in altre parole, non è tanto per la morte del protagonista, ma per la sua fine ingloriosa, non degna di chi si era voluto fregiare del titolo di *tribuno augusto de Roma*.

La potenza espressiva delle immagini

Il critico Gianfranco Contini sottolinea che lo stile è conciso, vigoroso e fortemente espressivo, capace di conferire agli eventi narrati una grande tensione emotiva. Fonetica e morfologia sono in volgare romanesco, con espressioni marcatamente dialettali che si alternano a forme auliche e talora a forme latine.

A livello sintattico prevale la paratassi, con brevi periodi coordinati per asindeto (senza congiunzione) ed efficaci cambiamenti del tempo verbale, dal passato remoto all'imperfetto, al presente (*quello vile tabarro vestìo. Puoi se mise in capo... Passa la porta, la quale fiariava, passa le scale ello terrore dello solaro che cascava, passa l'ultima porta...*, rr. 20-22). Le ripetizioni e le anafore creano i collegamenti tra le frasi (*la prima opinione soa, de volere morire ad onore... e ciò demostrava quanno... la secunna opinione fu de volere campare la perzona... e questo demostrava quanno...*), la rapidità accresce il senso di angoscia del protagonista di fronte alla morte e fornisce l'idea della drammatica successione degli eventi (*Venne uno con una fune e annodaoli tutti doi li piedi. Dierolo in terra, strascinavanollo, scortellavanollo: così lo passavano como fossi criviello. Onne uno se nne iocava,* rr. 42-44).

La vicenda di Cola, tramandata attraverso la suggestiva lezione stilistica dell'Anonimo, non mancò di affascinare nei secoli successivi artisti e scrittori italiani e stranieri (> A2, Approfondimenti, p. 435).

Attività

1. Il contenuto

Riassumi in 30 righe il contenuto del testo sviluppando i seguenti nuclei narrativi.

- Le due possibilità di Cola di Rienzo: morire con onore, armato, tra la folla, oppure fuggire in cerca di salvezza.
- La scelta: Cola di Rienzo decide di togliersi le armi e cercare una via di fuga.
- L'assedio dei romani al palazzo.
- Il travestimento del tribuno e la fuga.
- Il riconoscimento e la cattura.
- L'inquietudine del tribuno di fronte alla morte e la sua descrizione.
- Il primo colpo inferto da Cecco del Vecchio e la morte immediata.
- Le sevizie sul cadavere (le brutali descrizioni dei particolari), l'impiccagione, il rogo dopo tre giorni.

2. Lo stile

Individua alcune scelte stilistiche che conferiscono particolare efficacia alla narrazione.

Dalla storia alla letteratura

Cola di Rienzo è il nome con il quale è noto Nicola Garbini di Lorenzo (1313-1354), un notaio di origini plebee che nel 1343 fu ambasciatore ad Avignone per indurre papa Clemente VI a tornare a Roma.

L'azione politica di Cola

Divenuto molto noto grazie anche alla sua non comune abilità oratoria, nel 1347 Cola ottenne da un'assemblea popolare i pieni poteri per liberare Roma dalla tirannide di stampo feudale delle famiglie patrizie. Gli Orsini e i Colonna, in particolare, in lotta tra loro per il potere, avevano ostacolato lo sviluppo dei ceti mercantili e dilapidato i beni pubblici (si attribuisce loro anche la distruzione di importanti monumenti dell'antichità, per ricavare i marmi con cui edificare i loro palazzi).

Cola, sostenitore dell'idea che la fonte del potere risiede nel popolo, prese il governo della città, si fregiò del titolo di tribuno (mutuato dall'antica Roma), quindi procedette a riformare gli ordinamenti interni estromettendo i nobili. Egli vagheggiava di ricondurre l'Urbe all'antica grandezza repubblicana e di riunire gli altri Comuni d'Italia in una federazione laica con Roma capitale del mondo. L'iniziativa trovò dapprima l'appoggio di Clemente VI, che di Cola apprezzava la straordinaria eloquenza, come scrive in proposito l'autore della *Cronica* («moito mira papa Cimento lo bello stile della lengua de Cola», papa Clemente ammira molto il bello stile dell'eloquenza di Cola). Resosi in seguito conto che la rivolta romana avrebbe travolto anche il potere temporale della Chiesa, nel 1349 il pontefice scomunicò il tribuno, costringendolo a fuggire. Arrestato l'anno dopo a Praga, Cola fu tradotto ad Avignone, dove nel 1353 venne liberato da Innocenzo VI, successore di Clemente, che vide in lui uno strumento per restaurare il potere pontificio e porre un freno alla tracotanza dei nobili. Nel 1354 Innocenzo lo inviò a Roma con il titolo di senatore, ma resosi inviso alla popolazione a causa dei suoi atteggiamenti dispotici, morì ucciso in un tumulto cittadino.

Francesco Petrarca e il progetto di Cola

L'ambizioso progetto di Cola di Rienzo affascinò gli ambienti preumanistici, e in primo luogo Francesco Petrarca, che incontrò il tribuno ad Avignone nel 1343 e ne divenne amico.

In una lettera del 1347 Petrarca, che nel 1341, con l'incoronazione in Campidoglio, aveva ottenuto la cittadinanza di Roma, si rivolse al popolo romano e allo stesso tribuno, sostenendone l'iniziativa.

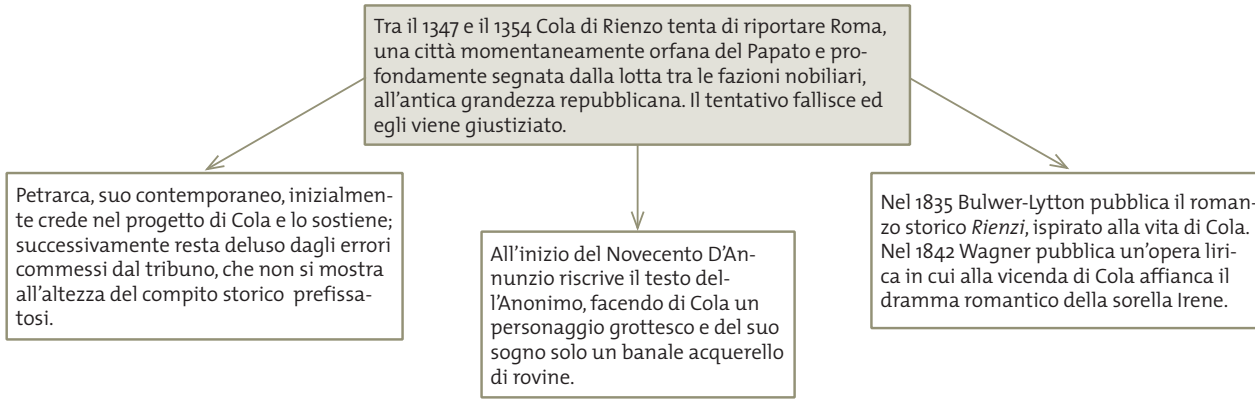
La biografia di Gabriele D'Annunzio

La vicenda di Cola narrata dall'Anonimo ispirò Gabriele D'Annunzio (1863-1938), che in *La vita di Cola di Rienzo* (1905-1906) cercò di ricostruire, in uno stile arcaicizzante, l'atmosfera di quell'epoca lontana e suggestiva.

D'Annunzio pose principalmente l'accento sulla figura grottesca del tribuno, spogliato degli abiti senatoriali e con il volto ricoperto di nera fuliggine per non essere riconosciuto nella fuga: «Soffiava e guatava, col ceffo impiastrato di fuliggine, simile a un fantoccio abbozzato e stoppato per chiasso [per gioco] da quella marmaglia istessa ch'era per sfondarlo».

Edward George Bulwer-Lytton e Richard Wagner

Tra le altre opere ispirate alla figura di Cola di Rienzo, ricordiamo il romanzo storico *Rienzi*, dello scrittore inglese Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), e l'omonima opera musicale del tedesco Richard Wagner (1813-1883), rappresentata nel 1842. Nel libretto wagneriano al dramma storico del tribuno romano si intreccia la trama della sorella di Cola, Irene, amata da Adriano Colonna, appartenente alla famiglia acerrima nemica del tribuno.


Tra il 1347 e il 1354 Cola di Rienzo tenta di riportare Roma, una città momentaneamente orfana del Papato e profondamente segnata dalla lotta tra le fazioni nobiliari, all'antica grandezza repubblicana. Il tentativo fallisce ed egli viene giustiziato.
Petrarca, suo contemporaneo, inizialmente crede nel progetto di Cola e lo sostiene; successivamente resta deluso dagli errori commessi dal tribuno, che non si mostra all'altezza del compito storico prefissatosi.
All'inizio del Novecento D'Annunzio riscrive il testo dell'Anonimo, facendo di Cola un personaggio grottesco e del suo sogno solo un banale acquerello di rovine.
Nel 1835 Bulwer-Lytton pubblica il romanzo storico *Rienzi*, ispirato alla vita di Cola. Nel 1842 Wagner pubblica un'opera lirica in cui alla vicenda di Cola affianca il dramma romantico della sorella Irene.

PER LO STUDIO

a. Qual era il progetto politico di Cola di Rienzo?
b. Come giudica Petrarca tale progetto?
c. In che modo Gabriele D'Annunzio rappresenta il personaggio di Cola di Rienzo?

La poesia

► 1

Indica se le affermazioni relative all'opera poetica di Franco Sacchetti sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. Il *Libro delle rime* di Franco Sacchetti si discosta dalla tradizione, perché contiene liriche destinate al canto e alla danza.	◯	◯
2. La lirica *Passando con pensier per un boschetto* appartiene al genere della ballata.	◯	◯
3. Nella lirica *Passando con pensier per un boschetto* il poeta dialoga con un gruppo festoso di fanciulle che raccolgono fiori.	◯	◯
4. Nel componimento *O vaghe montanine pastorelle* il poeta elogia la vita cittadina, contrapponendola alla solitudine e alla noia della vita campestre.	◯	◯
5. I madrigali, le ballate e le cacce di Sacchetti costituiscono un'interessante esperienza letteraria anche per lo stile, inteso a conciliare scrittura e musica.	◯	◯
6. Sacchetti predilige nei suoi versi lo stile colloquiale, che rafforza il realismo della descrizione.	◯	◯

► 2

Indica se la seguente affermazione è vera o falsa e motiva la tua risposta.

Il pubblico a cui si rivolge la poesia di Antonio Pucci è costituito dalla borghesia signorile fiorentina.

V ◯ F ◯

► 3

Scegli l'opzione che completa correttamente la seguente affermazione e motiva la tua risposta.

L'*Ars Nova* è

a. una nuova forma metrica creata da poeti fiorentini nella seconda metà del Trecento.
b. una nuova tendenza poetica nata a Firenze nel Trecento e ispirata a motivi agresti e pastorali.
c. la produzione polifonica del Trecento, in particolare fiorentina, caratterizzata da inediti arrangiamenti ritmici, più armoniosi e meno dipendenti dai vincoli della musica liturgica.

► 4

Parlare

Prepara una relazione orale sui poeti "cortigiani" Antonio Beccari e Francesco Vannozzo: fai riferimento a quanto hai letto al loro riguardo nell'antologia e ai versi che seguono.

Hai a disposizione 10-15 minuti.

Punti da sviluppare: Antonio da Ferrara e Francesco Vannozzo furono esponenti della poesia "cortigiana"...; la poesia cortigiana fu estremamente eterogenea, sia per la varietà di forme ... e di argomenti ..., sia per la multiformità degli stili...; i modelli di riferimento furono... Nel sonetto contro Azzo da Correggio di Antonio da Ferrara sono evidenti i richiami; nel sonetto *Pascolando mi vado a passi lenti* di Francesco Vannozzo è esplicita la citazione di...

Se Dante pon che giustizia divina
mandi giù ne lo 'nferno, ov'ogn'om plora,
i traditor, po' che morte li accora
(chi trade el sangue suo ne la Caina,

chi trade sua città ancor declina
in altro loco detto l'Antenora,
chi trade suo segnor ancor dimora
in Tolomea a prender disciplina),

qui se pò fare una bella dimanda:
chi trade sua città, sangue e segnore,
la divina giustizia dove 'l manda?

Dico per messer Azzo traditore,
quel da Correggio, ch' è de simil razza:
che parrà ch'abbia, s'i' non metta Azza?

(Segre/Ossola, 1997)

1. pon: sostiene.
2. plora: soffre.
3. po' che: dopo che; **accora**: uccide.
4. chi trade el sangue: chi tradisce i parenti.
5. declina: precipita.
12. Dico per: Mi riferisco a.
14. che parrà... Azza?: quale zona gli potrebbe essere assegnata, se non quella chiamata Azza?

Pascolando mi vado a passi lenti
pensoso via per questo solaretto
dove è 'l mio cor incarcerato e stretto,
sligato de le man d'ogn'altre genti.

Per la parete ai bucarelli attenti
stan gli occhi, sta l'animo soletto
sol per veder quel volto benedetto,
che notte e di mi dà tanti tormenti. […]

(Segre/Ossola, 1997)

1. Pascolando: Camminando per i prati.
2. via per: verso; **solaretto**: stanzetta.

La prosa

► 5

Indica se la seguente affermazione è vera o falsa e motiva la tua risposta.

Il trattato *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti esprime una religiosità semplice e gioiosa.

V ◯ F ◯

► 6

Compila la seguente tabella che pone a confronto alcuni aspetti delle novelle su Nastagio degli Onesti di Giovanni Boccaccio (> A2 T43) e sul carbonaio di Niversa di Jacopo Passavanti.

	Nastagio degli Onesti	Il carbonaio di Niversa
Il motivo della pena		
Lo scopo del racconto		
L'ambientazione della visione		

► 7

Scrittura creativa

Seguendo i criteri indicati, crea una "cornice" che possa fungere da struttura per un'ipotetica raccolta di narrazioni brevi. Il testo deve essere lungo 15-20 righe e contenere una rapida descrizione dei partecipanti.

- Il punto di vista deve essere soggettivo, ovvero l'io narrante deve essere uno dei protagonisti, quindi non a conoscenza dei fatti di cui non è testimone personalmente né delle reali motivazioni degli altri personaggi.
- L'ambientazione deve essere di epoca trecentesca, dunque occorre tener presente gli eventi e i personaggi storici, le strutture politiche e la cultura dominante di quel secolo.

Puoi immaginare che l'io narrante appartenga a un gruppo di giovani borghesi fuggiti da Firenze sconvolta dalla rivolta dei Ciompi (1378) e rifugiatisi nel palazzo di campagna di uno di loro; qui trascorrono il tempo commentando gli avvenimenti e raccontando episodi drammatici e comici accaduti durante la rivolta (*continua tu*...).

► 8

Relazione

Imposta un confronto fra Chaucer e Dante inerente le rispettive rappresentazioni della figura femminile e concezioni dell'amore. Riporta nel tuo elaborato (che occuperà le due metà di un foglio protocollo) opportune citazioni dalla *Comare di Bath* di Chaucer e dai testi che conosci della *Vita nuova* e della *Commedia* di Dante.

Puoi partire dal ritratto fisico e psicologico della comare di Bath e di Beatrice; quindi proseguire mettendo a confronto le concezioni dell'amore dei due scrittori, così come si evincono dalla rappresentazione delle due figure femminili. A conclusione, precisa il diverso contesto storico-culturale in cui operarono Chaucer e Dante.

► 9

Individua le corrispondenze tra il racconto *San Francesco e il lupo di Gubbio* e situazioni, luoghi e personaggi del I canto dell'*Inferno* di Dante. In particolare:

- riconduci i due testi alla mentalità allegorica medioevale;
- precisa se il ritratto del lupo di Gubbio è statico oppure se presenta le stesse caratteristiche di vitalità figurativa delle fiere dantesche;
- arricchisci la tua spiegazione con riferimenti e servendoti delle opportune citazioni dai testi.

► 10

Terza prova

Metti a confronto, in un testo di 13-15 righe, le pagine dell'Anonimo romano su Cola di Rienzo con quelle di Dino Compagni sugli scontri a Firenze tra Bianchi e Neri (> A1 T2).

I punti da sviluppare riguardano il contesto storico-politico. Metti in opportuno risalto analogie e differenze relativamente allo spirito borghese-mercantile, all'intento morale dei due autori e all'efficacia dello stile.

Ritratto d'autore

Francesco Petrarca

Percorso
- **La vita e le opere**
- **Le opere in latino**
- **Le opere in volgare**
- **Verifica**

Obiettivi
- Conoscere i principali avvenimenti della vita di Francesco Petrarca.
- Conoscere la vasta e articolata produzione in lingua latina, con particolare attenzione ai *Trionfi*, al *Secretum* e al *De vita solitaria*.
- Conoscere il contenuto, i temi e la struttura formale del *Canzoniere*, capolavoro in lingua volgare di Petrarca.
- Comprendere il contenuto e i temi dell'epistolario di Petrarca.

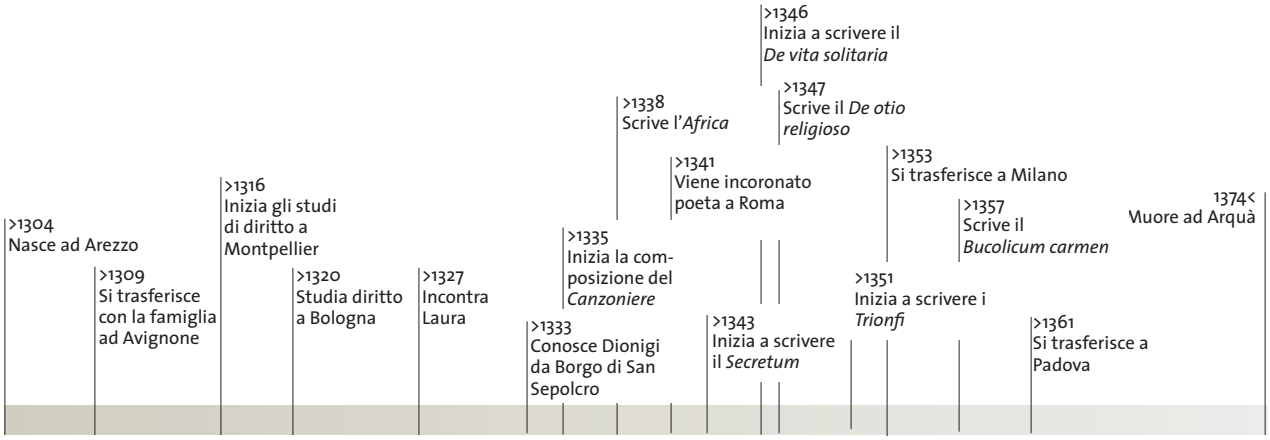
Una nuova figura di intellettuale

Francesco Petrarca fu poeta, scrittore e insieme studioso: oltre che all'attività letteraria si dedicò allo studio critico dei classici, e in ciò prefigura l'intellettuale umanista. Egli si fece interprete del mondo interiore dell'uomo del Trecento, elaborando in modo personale il contrasto tra la coscienza religiosa e la nuova mentalità laica che si andava affermando.

La sua fama è legata al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*), una raccolta di liriche, composte e rielaborate nell'arco di oltre un trentennio, destinata a diventare un modello di eleganza, equilibrio e uniformità stilistica e lessicale. Tema dominante del *Canzoniere* è l'amore del poeta per un'unica donna, Laura (ma non mancano rime di ispirazione civile, politica e morale), un amore vissuto nella contraddizione tra anima e corpo, peccato e redenzione, impulso a godere delle gioie terrene e aspirazione alla salvezza eterna. Il tema di Laura concorre a definire la struttura dell'opera, che è divisa in due parti: rime "in vita" e rime "in morte" di Laura, ma intorno a esso ruotano numerosi altri motivi, come la meditazione sul tempo e sulla morte, sulla poesia e sulla memoria.

La figura di Laura è anche al centro dell'incompiuto poema allegorico i *Trionfi* (1351-1374), in cui attraverso le visioni, avute in sogno, dei trionfi d'Amore, Castità, Morte, Fama, Tempo ed Eternità, il poeta sviluppa un percorso esemplare dall'amore profano a quello divino, dalla gloria mondana a quella eterna.

Cultore dei grandi scrittori dell'antichità, Petrarca considera il latino la lingua perfetta della cultura. La sua copiosa produzione nella lingua di Cicerone include opere in versi e in prosa. La più importante è il *Secretum* ("Il mio segreto", 1343-1353), in cui, in forma di dialogo con sant'Agostino, il poeta si sottopone a un esame di coscienza che mette a nudo il conflitto morale che lo travaglia. Tra le altre opere si segnalano il poema epico *Africa* (1338), per il quale nel 1341 fu incoronato poeta in Campidoglio, il *Bucolicum carmen* ("Poema pastorale", 1357), in cui s'intrecciano motivi privati, letterari e di attualità, e i trattati scritti nel ritiro sereno di Valchiusa, che esaltano l'ideale della vita dedicata allo studio e al perfezionamento interiore (*De vita solitaria*, 1346-1371; *De otio religioso*, 1347). Un posto di rilievo è occupato anche dalle cinquecento epistole, il cui carattere letterario è attestato dal fatto che siano scritte in latino e suddivise in cinque raccolte, secondo un criterio tematico-cronologico voluto dall'autore.



A 2
⇨ T 15

La vita e le opere

La giovinezza

Francesco Petrarca nacque ad Arezzo nel 1304 da Eletta Canigiani e dal notaio ser Pietro di ser Parenzo, detto Petracco, esiliato da Firenze due anni prima perché guelfo di parte bianca, come Dante. Dopo un'infanzia trascorsa in Toscana, si trasferì con la famiglia nella Francia meridionale, perché il padre trovò impiego presso la nuova sede papale di Avignone. A Carpentras, dove si stabilirono, compì i primi studi sotto la guida di un precettore, Convenevole da Prato, notaio ed esule come ser Petracco. Successivamente fu avviato agli studi di diritto (1316-1320) presso l'università di Montpellier insieme al fratello Gherardo, più giovane di tre anni, e poi presso l'università di Bologna (1320-1326). Ritornato ad Avignone in seguito alla morte del padre (la madre era morta sette anni prima), frequentò la corte papale, prese gli ordini minori (senza obblighi ecclesiastici) e condusse per alcuni anni una piacevole vita mondana insieme al fratello e ad alcuni amici. Qui nel 1327 (*il dì sesto d'aprile*, come scrive, il venerdì santo), conobbe nella chiesa di Santa Chiara la donna cantata nel *Canzoniere* con il nome di Laura, di cui si innamorò.

La carriera ecclesiastica e i viaggi in Europa

Abbandonati gli studi giuridici, incominciò a dedicarsi con passione a quelli letterari, in particolare alla lettura degli autori classici. Per garantirsi una rendita nel 1330 abbracciò la carriera ecclesiastica, optando per la tonsura e il celibato, ed entrò come cappellano di famiglia al servizio del cardinale Giovanni Colonna. Iniziò una serie di viaggi (si recò a Parigi, Gand, Liegi, Aquisgrana, Colonia e Roma) che, oltre a soddisfare la sua sete di nuove esperienze, gli consentirono la ricerca di manoscritti antichi: a Liegi scoprì due orazioni di Cicerone.

Nel 1333 avvenne l'incontro con il frate Dionigi di Borgo San Sepolcro, determinante per la sua evoluzione spirituale: questi gli fece dono di una copia delle *Confessioni* e lo avvicinò al pensiero di Agostino, a cui il poeta rimarrà legato per sempre. Ne farà il suo interlocutore nei dialoghi del *Secretum* (1343), un'opera che, come le *Confessioni* per Agostino, raccoglie un'analisi franca dei dissidi interiori del poeta, di quella "malattia dell'anima" che non gli consentiva di aderire pienamente al desiderio di una vita casta e pura. Il poeta lesse come se fosse stata scritta per lui una frase di Agostino: «Vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, gli enormi flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri, e non si curano di se stessi».

Maturava intanto la sua avversione nei confronti della curia avignonese. Nel 1335 indirizzò un'epistola in latino a papa Benedetto XII, esortandolo a riportare la sede papale a Roma. E a Roma si recò per la prima volta nel 1336, restandone deluso.

Le prime opere poetiche e l'incoronazione

Nel 1337 nacque il suo primo figlio, Giovanni, da una donna rimasta sconosciuta. Quello stesso anno, richiamato dal desiderio di una vita solitaria e dedita, secondo l'ideale dell'*otium* dei latini, al proprio perfezionamento intellettuale e spirituale, lasciò Avignone e comprò una casa in Valchiusa (*Vaucluse*), in un luogo tranquillo sulle rive del fiume Sorga.

Qui iniziò la scrittura di due delle sue opere in latino, il *De viris illustribus* ("Gli uomini illustri"), biografie di personaggi della Roma antica, e il poema epico di ispirazione virgiliana *Africa*, sulla seconda guerra punica, entrambe lasciate incompiute. Compose inoltre versi in latino, poi raccolti nelle *Epistole metriche*, e in volgare, che entreranno a far parte del *Canzoniere*.

Intanto cresceva la sua notorietà, come uomo di cultura e scrittore. Di fatto Petrarca era molto ambizioso: egli aspirava, in particolare con il poema in latino *Africa*, a «riprendere su di sé la responsabilità della tradizione epica inaugurata da Virgilio» con l'*Eneide*, a far rivivere il ruolo che aveva assunto il poeta nella Roma di Augusto proprio con Virgilio, la cui funzione era stata di tramandare ai posteri le imprese degli uomini illustri. In questo quadro va intesa la sua incoronazione poetica in Campidoglio, avvenuta (forse accogliendo un suo desiderio) l'8 aprile 1341 (giorno di Pasqua) da parte del senatore Orso dell'Anguillara (parente dei Colonna), dopo essere stato "esaminato" dal re di Napoli Roberto d'Angiò. Un episodio da interpretarsi non tanto in senso "apologetico e autoincensatorio, portato a termine con l'appoggio di amici autorevoli e compiacenti" (Guglielminetti, 1977), quanto come un fatto pubblico e storico, come una ceri-

Petrarca in meditazione sotto le fronde di un lauro, miniatura da un manoscritto dei *Trionfi*, XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale.

LE PAROLE

Incoronazione poetica
Nella Roma imperiale si svolgeva ogni cinque anni un concorso tra i maggiori artisti e letterati e il vincitore riceveva una corona d'alloro in Campidoglio. Tale costume era stato in seguito abbandonato. Soltanto Dante fu onorato come poeta dal signore di Ravenna Guido Novello da Polenta nel 1321, dopo la sua morte.

monia di resurrezione della poesia epica di cui egli intendeva farsi campione.

Di ritorno da Roma Petrarca si fermò a Parma e poi a Selvapiana, ospite del signore Azzo da Correggio. Ritornato ad Avignone conobbe Cola di Rienzo, come lui affascinato dalla passata grandezza di Roma, il quale lo conquistò alla sua idea: restaurare un impero italiano che avesse come centro Roma.

Il 1343 fu l'anno della crisi spirituale, cui contribuì il senso di colpa per la nascita di una seconda figlia naturale, Francesca, il dolore per la morte del suo protettore Roberto D'Angiò e la decisione del fratello Gherardo di farsi monaco. Quell'anno iniziò a scrivere il *Secretum*, a ordinare in una prima raccolta le rime in volgare (circa cento poesie d'amore per Laura), poi confluite nel *Canzoniere* e a stendere i capitoli dei *Rerum memorandarum libri*.

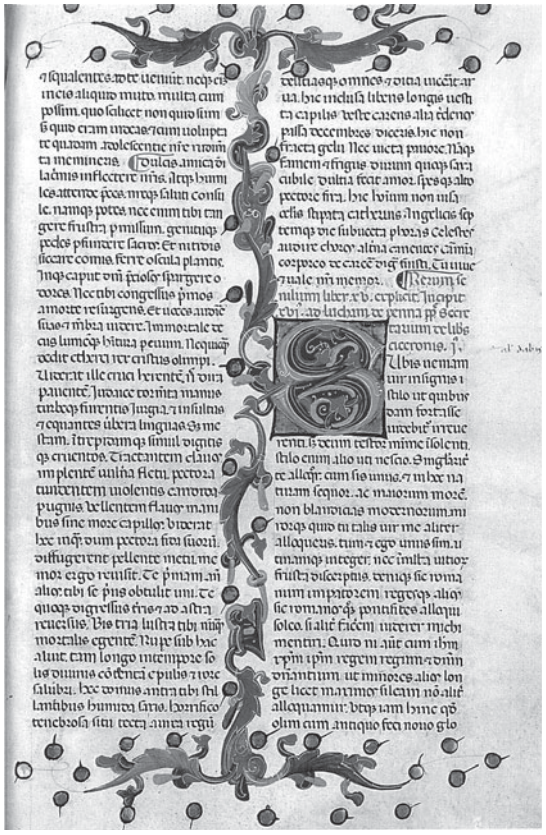
L'attività politico-diplomatica

Con il crescere della fama, aumentavano per Petrarca gli incarichi politici da parte del papa e dei vari signori con cui era in contatto. Come ambasciatore pontificio, nell'autunno del 1343 si recò in Italia, a Napoli, Bologna, Parma e Verona (dove scoprì le lettere di Cicerone *Ad Attico*). Ritornato in Valchiusa, vi trascorse gli anni 1346-1347, attendendo alle opere di meditazione filosofica *De vita solitaria* e *De otio religioso*. Sollecitò nuovamente il ritorno del papa a Roma, anche per porre fine alla condotta scandalosa della curia di Avignone, e si appellò all'imperatore Carlo IV di Boemia perché ristabilisse in Italia il potere imperiale. Nel 1347 accolse con estremo favore l'impresa tentata da Cola di Rienzo di instaurare a Roma un governo antinobiliare e popolare ispirato all'antica repubblica romana, come attestano due lettere che indirizzò al "tribuno" e un'egloga. Nel novembre di quell'anno partì da Avignone forse diretto a Roma, ma durante il viaggio apprese la notizia della caduta di Cola e si fermò a Genova.

Nel maggio del 1348, mentre infuriava la peste e si trovava a Parma, fu raggiunto dalla notizia della morte di Laura, vittima dell'epidemia. Nello stesso anno morivano il suo antico protettore, il cardinale Giovanni Colonna, e gli amici carissimi Franceschino degli Albizzi e Sennuccio Del Bene.

Nel 1350 compì diverse missioni diplomatiche in varie città italiane, tra cui Roma, in occasione del Giubileo, e Firenze, dove incontrò Boccaccio, cui si legò di fraterna amicizia.

Trascorse in Valchiusa gli anni 1351-1353, e lì cominciò a comporre le epistole *Sine nomine*, contro la curia avignonese. Anche a seguito della sua amicizia con Cola di Rienzo, i rapporti con la curia erano andati peggiorando. Per questo, ma anche per l'amarezza della perdita di tanti amici, nel maggio del 1353 decise di abbandonare per sempre la Provenza e di accogliere l'invito dell'arcivescovo Giovanni Visconti di trasferirsi a Milano. La decisione fu giudicata severamente da Boccaccio e da altri amici, che ritenevano i Visconti tiranni e nemici di Firenze. Nell'*otium* di una casa alla periferia di Milano iniziò il *De remediis utriusque fortunae* ("Rimedi per la buona e la cattiva fortuna") e i *Trionfi*. Intanto preparava una prima edizione del *Canzoniere* e catalogava per argomento, sul modello delle epistole ciceroniane, le innumerevoli lettere da lui scritte in prosa latina tra il 1325 e il 1361: le *Familiares*.



Pagina manoscritta delle **Epistolae Seniles**, fine del XIV secolo. Oslo-Londra, The Schøyen Collection.

Nel 1361 si stabilì a Padova, dove gli giunse la notizia della morte, per la peste, del figlio Giovanni. Lavorava intanto alle lettere dette *Seniles*. Tra il 1362 e il 1370 visse tra Venezia, dove nel 1366 lo raggiunse la figlia Francesca con il genero, e Padova, sotto la protezione dei signori Carraresi.

La vecchiaia ad Arquà

Nel 1370, ripresosi da una sincope che aveva fatto temere per la sua vita, si trasferì ad Arquà, un paesino sui Colli Euganei dove si era fatto costruire una casa. Qui, confortato dalla presenza della figlia e dalle visite di pochi amici, tra i quali Boccaccio, si dedicò alla revisione delle sue opere in latino, completò i *Trionfi*, pose mano di nuovo al *Canzoniere* e alle lettere scritte dopo il 1361 (*Seniles*). Morì nella notte tra il 18 e il 19 luglio 1374 e fu sepolto ad Arquà.

PER LO STUDIO

a. Come si spiega la scelta della carriera ecclesiastica da parte di Petrarca?
b. Per quali meriti Petrarca ricevette l'incoronazione poetica in Campidoglio?
c. Come si spiega la rottura di Petrarca con la curia avignonese?

Un ritratto spirituale e intellettuale di Petrarca

Lo studioso americano Ernest H. Wilkins è autore di un'importante ricerca (1964) in cui ha indagato le varie fasi attraverso cui il *Canzoniere* ha raggiunto la sua forma finale. Wilkins attraverso la ricostruzione della complicata evoluzione della raccolta, arriva così a scoprire in Petrarca il primo intellettuale moderno della cultura italiana. Presentiamo un passo di questa biografia.

L'amore e il desiderio di fama

Il tratto dominante del carattere del Petrarca fu il desiderio costante di amare ed essere amato, un desiderio che trovò espressione non solo nel suo amore per Laura, ma anche in quello per i membri della sua famiglia e, in modo più tipico, in quello per gli amici.

Questo desiderio raggiunse il massimo di intensità nell'amore per Laura, un amore non ricambiato e che pur continuò, anche se man mano più debole, fino alla morte di lei, dopo di che esso rimase come un tenero ricordo e come parte dell'immagine che il poeta aveva del Paradiso.

Il Petrarca e sua madre furono legati da un affetto profondo; nella lettera di ricordi a Guido Sette, il poeta parla di lei come della *matre omnium ma optima quas quidem viderim, que carne mea, amore autem comunis michi tecum fuit* ("la madre migliore di quante io abbia mai conosciuto, madre a me nella carne e nell'amore a me e a te madre comune"; *Sen.*, X, 2). L'amore che Francesco e suo fratello nutrirono l'uno per l'altro superò in intensità il comune affetto fraterno. Negli ultimi anni della vita il poeta volle che sua figlia venisse con la sua famigliola a vivere con lui, prima a Venezia e poi ad Arquà. Nel testamento egli parla del genero non solo come del suo erede, ma come di un figlio amato teneramente. E l'elemento che meglio di ogni altro ci permette di cogliere l'intimo sentire del Petrarca è senza dubbio l'amore ch'egli nutrì per il nipotino e il dolore che provò quando la vita del piccolo Francesco fu troncata immaturamente.

Mai nessun altro uomo formò e coltivò una più ricca riserva di amicizie di quella che ebbe il Petrarca; mai nessun altro uomo godette di una così profonda devozione da parte degli amici, mai nessun altro riservò loro un così profondo attaccamento. Più e più volte egli propose all'uno o all'altro dei suoi amici di dividere con lui la sua casa e la sua vita. Sempre volle che i suoi amici fossero anche amici fra di loro. Due volte ricevette la notizia che l'amicizia fra due suoi amici si era rotta ed entrambe le volte intervenne, affinché l'amicizia rotta venisse ricostituita. [...]

Un secondo desiderio che durante la giovinezza e la prima maturità del Petrarca fu quasi o altrettanto forte del primo, fu quello di conquistarsi la fama – un desiderio questo, intimamente collegato con l'impulso creativo che spinse il Petrarca a esercitare l'attività di scrittore. Riferendosi a questo desiderio egli disse, nella canzone *I' vo pensando*:

Questo d'allor ch'i' m'addormiva in fasce / venuto è di dì in dì crescendo meco, / e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda.

E tuttavia tale desiderio si fece meno intenso negli anni più avanzati della vita del Petrarca. Una volta ottenuta la fama che cercava, egli si accorse che gli procurava più invidia che soddisfazione. Nella lettera ai posteri il poeta parla con tristezza della sua incoronazione. Prima di morire, si sentì ormai pronto a descrivere il trionfo del Tempo sulla Fama.

L'amore per Laura e il desiderio di fama non furono mai in conflitto fra di loro: anzi essi si rafforzavano a vicenda, e la loro alleanza veniva ribadita e trovava una conferma nella somiglianza fra il nome di Laura e quello dell'alloro. Ma negli anni in cui il Petrarca stava scrivendo il *Secretum* e la canzone *I' vo pensando*, ebbe la sensazione che il suo amore per Laura e il suo desiderio di fama fossero entrambi in conflitto con la speranza di ottenere la salvezza eterna – non perché essi fossero in sé peccaminosi, ma perché gli impedivano di condurre un tipo di vita che gli avrebbe assicurato la salvezza; e la consapevolezza di questo conflitto procurò al Petrarca uno stato di tormento e profondo dolore, dal quale poté ottenere qualche sollievo, tentando, nel *Secretum* e nella canzone, un'analisi completa del suo stato tormentoso. [...]

La religione

La religione personale del Petrarca consisteva essenzialmente nell'accettazione degli articoli della fede che erano propri della Chiesa e nell'osservanza di quanto era da essa prescritto. Il Petrarca non mise mai in dubbio alcun articolo di fede; non esplorò mai i problemi della teologia; fin dalla giovinezza si sottomise regolarmente e di buon grado alla pratica della confessione, del digiuno e delle preghiere da recitare di giorno e di notte. La sua religione, più che un'esperienza spirituale, più che la consapevolezza di un amore divino a cui fosse necessario corrispondere, era una serie di credenze e di precetti che, se osservati fedelmente, avrebbero accresciuto le sue possibilità di sfuggire all'inferno e guadagnarsi il paradiso.

Egli era conscio che un'accettazione completa e fedele di quelle credenze e di quei precetti implicava anche la rinuncia a molte di quelle cose che gli facevano apparire piacevole la vita. [...]

L'indole mentale

Quanto alla sua indole mentale, il Petrarca ha questo da dire nel breve autoritratto premesso alla *Lettera ai posteri*: "Ingenio fui equo potius quam acuto, ad omne bonum et salubre studium apto, sed ad moralem precipue philosophiam et ad poeticam prono" ("La mia mente fu equilibrata, piuttosto che acuta, adatta a intraprendere studi buoni e salutari d'ogni genere, ma incline particolarmente a studiare la filosofia morale e la poesia"). Aggiunge che, con il passare degli anni, è arrivato a preferire la letteratura sacra alla poesia e che il suo interesse prevalente va alla antichità, soprattutto alla storia antica.

PER LO STUDIO

a. Per quali motivi Petrarca teneva in grande considerazione i rapporti familiari e di amicizia?
b. In che modo Petrarca viveva l'amore per Laura e il desiderio di gloria?

Le opere in latino

Un intellettuale tra Medioevo e Umanesimo

A differenza di Dante, le cui vicende biografiche furono legate al Comune di Firenze, Petrarca, vissuto per gran parte della sua vita in Provenza in un'epoca in cui si andavano affermando le Signorie, non può dirsi cittadino di un Comune né legato a una particolare realtà politica. Anche per questo egli prefigura il nuovo tipo di letterato che si affermerà più compiutamente nel corso del Quattrocento, vale a dire l'umanista, il cui ruolo si esprime nell'esercizio della libera ricerca intellettuale, che è svincolato da impegni sociali e dedito prevalentemente agli studi e all'attività letteraria.

Il ritorno ai classici

Preumanistica è anche la vasta cultura di Petrarca, basata sullo studio critico dei classici, in particolare degli antichi scrittori latini. Petrarca si avvicinò ai classici non per amore della mera erudizione, ma perché sentiva congeniale la problematicità del loro pensiero, la loro attenzione ai problemi morali, il loro interesse per l'uomo, con le sue passioni e i suoi dilemmi esistenziali. In questo senso va vista anche la sua attività filologica, attività che consisteva nella ricerca di manoscritti degli antichi scrittori (soprattutto nelle biblioteche dei monasteri in Italia e all'estero), nel confronto fra copie diverse della medesima opera, al fine di individuare eventuali errori di trascrizione, interpolazioni o rimaneggiamenti, così da risalire alla versione più vicina all'originale (> A2, Approfondimenti, p. 445).

Un intellettuale al servizio dei signori

Petrarca scelse di abbracciare la carriera ecclesiastica non per vocazione, ma per i vantaggi materiali che questa gli offriva, compresa la possibilità di dedicarsi pienamente all'attività letteraria. In cambio per coloro che concretamente gli offrirono questa libertà (i papi di Avignone, il cardinale Colonna, i Visconti), forte del prestigio di cui godeva, svolse incarichi politici e di ambasceria. Con Petrarca si inaugurò dunque un nuovo rapporto tra intellettuale e potere, basato sullo scambio: il signore, laico o ecclesiastico, garantiva protezione, onori e aiuti materiali e l'intellettuale offriva al mecenate lustro culturale, missioni diplomatiche di prestigio, opere su commissione. Questa tendenza si accentuerà nei due secoli successivi, quando il mecenatismo diventerà l'unica fonte di sostentamento di poeti e di artisti.

Mecenatismo e cultura d'*élite*

Una delle conseguenze più gravi del mecenatismo sarà il distacco degli intellettuali dal resto della società. Il fatto che gli umanisti finissero per gravitare attorno alle corti e si ponessero al servizio delle classi dirigenti contribuì infatti a dare un carattere aristocratico a tutta la loro produzione. A ciò concorse anche l'affermazione del latino come lingua di normale comunicazione fra i dotti (come conseguenza della riscoperta degli scrittori antichi). Se con Dante era incominciato un processo di unificazione del linguaggio letterario in direzione del volgare, che offriva la possibilità di un contatto tra intellettuali e ceti medi o bassi, a partire da Petrarca questo processo si arrestò e il latino riprese quota. Petrarca stesso, pur riconoscendo il valore di Dante, ne criticava le scelte linguistiche e divulgative, sostenendo invece una cultura d'*élite*, lontana dal volgo. In sintesi dunque, la produzione letteraria «avendo perduto il contatto stimolante con le libertà e la dialettica del Comune, divenne sempre più estranea alla vita dei più larghi strati della popolazione, sia per i contenuti che per la barriera linguistica costituita dal latino. Siamo orami lontani dall'impegno "democratico" di un Dante, che decide di scrivere in volgare il *Convivio* perché "lo latino averebbe a pochi dato lo suo beneficio..."» (Marchese/Grillini, 1988).

Approfondimenti

Mecenate e mecenatismo

Gaio Mecenate (70 ca. - 8 a.C.) fu amico e consigliere di Augusto (imperatore dal 31 a.C. al 14 d.C.), che gli affidò la politica culturale dell'Impero romano. Egli usò le proprie ricchezze per promuovere l'arte, per consentire cioè a poeti e scrittori di valore, come Virgilio, Orazio e Properzio, di comporre le loro opere senza preoccupazioni economiche e, contemporaneamente, di diffondere i valori della civiltà romana (centralità della famiglia, dedizione allo Stato).

Da questo suo ruolo deriva il termine "mecenatismo", che significa appunto protezione e finanziamento di scrittori, artisti e scienziati da parte dei governanti o di uomini ricchi e potenti. Il mecenatismo fu un fenomeno molto diffuso nelle corti italiane durante il Rinascimento. Naturalmente i committenti non erano disinteressati: proteggere gli artisti dava prestigio e fama ed era un modo per rafforzare il loro potere, anche politico, e, aspetto non secondario, per indirizzare la creazione artistica secondo i loro fini.

PER LO STUDIO

a. Qual è l'origine del termine "mecenatismo"? Che cosa si intende ancora oggi con questa parola?

A 2
⇨ T 15

Il dissidio interiore tra vecchio e nuovo

Petrarca è considerato non soltanto l'iniziatore dell'Umanesimo, ma anche della poesia moderna europea, per aver posto al centro della propria opera l'io e per aver concepito la poesia come espressione degli stati d'animo del poeta. Non si deve considerare questa acquisizione come frutto di una scelta autonoma, individuale, compiuta da Petrarca, ma come esito dei mutamenti che si stavano compiendo nella sua epoca.

Quella di Petrarca, lo si è detto, fu un'epoca di passaggio da una concezione cristiana a una concezione laica della vita terrena e dell'aldilà, che dava nuovo valore all'uomo e alla natura; da una cultura dogmatica a una cultura che valorizzava la complessità, l'individualità, la libera ricerca intellettuale. Si trattò di un'epoca attraversata da profonde inquietudini, da un senso di precarietà e di incertezza.

"Secolo delle calamità e dell'incertezza" è stato definito il Trecento, e infatti negli anni che separano Petrarca da Dante l'Europa fu investita da una serie di catastrofi naturali (carestie, peste), guerre sanguinose (guerra dei Cent'anni) e crisi finanziarie, che diffusero paura e sgomento. Nella coscienza di molti intellettuali, come Petrarca, questo senso di precarietà rese più problematica la visione cristiana del mondo e dell'Aldilà.

Le passioni terrene e il senso del peccato

Nelle opere di Petrarca questi motivi si trovano variamente fusi e rielaborati da una lunga riflessione personale. Da un lato la visione classica della vita lo spingeva verso passioni e ideali terreni (bellezza, gloria, poesia); dall'altro la fede religiosa alimentava in lui il senso del peccato, il pentimento, il dissidio tra il bene e il male.

La produzione latina in versi

Petrarca ha composto in latino opere in versi (poemi, salmi) e opere in prosa (trattati di argomento storico, morale, ascetico-spirituale). Egli considerò modelli di stile, virtù e sapienza i grandi autori dell'antichità (Cicerone, Seneca, Tito Livio, Virgilio e Ovidio) e si avvalse degli insegnamenti dei Padri della Chiesa (Girolamo, Ambrogio e Agostino) arricchendoli delle inquietudini e delle suggestioni del suo tempo.

Il poema epico *Africa*

Nel poema epico in esametri *Africa* (1338), che doveva comprendere 12 canti, ma è rimasto incompiuto a nove, con evidenti lacune nei libri IV e IX, l'autore unisce alla narrazione della seconda guerra punica, la cui fonte è lo storico romano Tito Livio, la celebrazione della figura di Africano, vincitore a Zama sul cartaginese Annibale. In realtà il poema, ispirato all'*Eneide* di Virgilio, pur volendo dare di Scipione l'immagine di un eroe perfetto, dotato di virtù morali e militari, non ha un tono eroico ed è scritto in uno stile insieme epico ed elegiaco. Ne sono un esempio i 34 versi del VI canto in cui il fratello di Annibale, Magone, in punto di morte riflette malinconicamente sul destino degli uomini, ansiosi di raggiungere la felicità e sempre amaramente delusi («l'uomo non ha mai quiete, e per tutti gli anni / affretta con ansia il cammino verso la morte. E tu sola, o morte, ottima tra le cose / scopri gli errori, disperdi i sogni della vita trascorsa»).

Il sentimento di vanità delle cose e le inquietudini che assillano i personaggi, pur modellate sugli illustri esempi della romanità, esprimono il mondo interiore di Petrarca: Magone è l'*alter-ego* del poeta che riflette sulla caducità della vita terrena, motivo dominante anche in altre opere, *Canzoniere* compreso.

Il *Bucolicum carmen*

Il modello latino delle *Bucoliche* di Virgilio ispirò a Petrarca l'allegoria delle 12 egloghe del *Bucolicum carmen* ("Poema pastorale"), composto tra il 1346 e il 1348 e rivisto nel 1357. In esso il poeta cela sotto il velo della favola pastorale temi di attualità storico-politica (la morte del re di Napoli Roberto d'Angiò, nella seconda egloga; le speranze legate alla rivoluzione di Cola di Rienzo, nella quinta; la denuncia della corruzione della curia di Avignone, nella sesta e nella settima; la guerra dei Cent'anni, nella dodicesima); motivi letterari (il confronto tra la poesia d'Italia e di Francia, nella quarta egloga); questioni personali (l'insanabile contrasto tra il desiderio di gloria e l'aspirazione spirituale a una vita in solitudine, nella prima egloga; l'amore per Laura e l'allegoria dell'incoronazione poetica in Campidoglio, nella terza; la peste e la morte di Laura, nella nona e nella decima).

Gli *Psalmi penitentiales*

I versetti del Libro dei Salmi dell'Antico Testamento sono il modello di riferimento dei sette *Psalmi poenitentiales* ("Salmi penitenziali"), preghiere scritte da Petrarca nel periodo più doloroso della sua vita, quello della morte di Laura e di altri amici durante la peste del 1348, e della monacazione del fratello Gherardo, ritiratosi nel monastero dei Certosini a Montrieux.

In essi il poeta si appella a Dio perché lo aiuti a sciogliere il dissidio tra l'intelletto, che concepisce il bene, e la volontà, che cede alla passione allontanandolo dalla verità (Nel terzo salmo egli scrive: «1. Abbi pietà, Signore, dei miei dolori: abbastanza, e più che abbastanza, mi sono avvoltolato e mi sono consumato, misero, nella sozzura dei miei peccati. [...] 4. Fino a quando mi deluderà l'oggi nella vana attesa del domani? Quando comincerò a ritornare a te? [...] 6. Tu, che m'avevi dato l'intelletto perché operassi bene, dammi la volontà, e dirigila ad agire, perché non sia confuso per aver disprezzato il tuo dono»).

PER LO STUDIO

a. Quali aspetti fanno di Petrarca un intellettuale preumanista?
b. Per quali motivi Petrarca può essere considerato il primo poeta moderno europeo?
c. Rispetto ai modelli classici cui fa riferimento, quali elementi di novità presenta il poema epico *Africa*?
d. A quale modello latino s'ispira il *Bucolicum carmen*? Quali temi vengono trattati?
e. Qual è il conflitto interiore che Petrarca rappresenta nei *Salmi penitenziali*?

LE PAROLE

Libro dei Salmi
Il biblico Libro dei Salmi, o Salterio, è una raccolta di 150 composizioni, in parte attribuite al re Davide, destinate al canto accompagnato dal salterio, uno strumento a corde simile all'arpa. Tradotto in latino da san Girolamo, in seguito fu tradotto anche nelle lingue moderne ed entrò a pieno titolo nella liturgia cattolica. I salmi (inni, lamentazioni, ringraziamenti, imprecazioni), metricamente sono costituiti da una serie di strofe con due, tre o quattro versi prosastici ciascuna. Ai salmi di ringraziamento si ispirò Francesco d'Assisi nel *Cantico delle creature* (1224).

La produzione latina in prosa

Nelle opere latine in prosa, Petrarca unisce l'amore per i classici a temi morali di ispirazione cristiana e a elementi letterario-umanistici. Questi ultimi erano frutto della sua attività di filologo, volta a cogliere l'originalità dei contenuti e dello stile dei testi antichi, senza fraintendimenti ideologici e fuori dagli schemi del provvidenzialismo medioevale. Egli intendeva poi tramandare ai posteri modelli esemplari per nobiltà e forza d'animo, come nel caso dei dialoghi con i grandi del passato.

De viris illustribus

La raccolta di biografie *De viris illustribus* ("Gli uomini illustri", 1338, con aggiunte fino al 1349), rimasta incompiuta, avrebbe dovuto raccogliere le vite di personaggi importanti della storia romana, da Romolo all'imperatore Tito, presentati come esempi di virtù. Ai 23 ritratti della romanità, attinti dalle *Vite* dello storico latino Svetonio, Petrarca aggiunse anche vite di personaggi biblici (tra cui Adamo, Abramo, Isacco e Mosè) e mitologici (Giasone, Ercole). In tutto l'opera comprende 36 biografie.

Rerum memorandarum libri

I quattro *Rerum memorandarum libri* ("Libri di avvenimenti da ricordare", 1343-1345) raccolgono episodi e aneddoti esemplari, suddivisi secondo le quattro virtù cardinali cristiane (Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza), sul modello di *Factorum et dictorum memorabilium* del retore romano Valerio Massimo (I secolo d.C.).

Nell'opera, rimasta incompiuta, emerge la dimensione psicologica e morale dei personaggi e delle loro azioni.

De vita solitaria* e *De otio religioso

Il trattato *De vita solitaria* ("La vita solitaria", 1346, correzioni e aggiunte fino al 1371), in due libri, composto in Valchiusa, elogia l'*otium* dei Romani, ovvero la rinuncia agli oneri pubblici e alla vita mondana per una serena esistenza a contatto con la natura, dedicata agli studi e alla scrittura (> A2 T15). L'aspirazione alla solitudine di Petrarca, peraltro vissuta in maniera contraddittoria, era lontana da quella di quanti, nel Medioevo, sceglievano la vita contemplativa nei monasteri. Pur essendo un chierico, che viveva dei proventi dei benefici ecclesiastici, Petrarca fu portatore di una visione sostanzialmente laica della vita. Guardò tuttavia con ammirazione alla scelta del fratello Gherardo, monaco nel convento di Montrieux, per la quale lui non aveva trovato la forza necessaria. A questo tema è dedicato il trattato in due libri *De otio religioso* (*La vita serena dei religiosi*, 1347), composto dopo una visita al fratello, in cui loda l'"ozio" dei monaci, dediti alla vita contemplativa e lontani dagli affanni mondani.

Il *Secretum*

La più importante delle opere in prosa di Petrarca è il *Secretum* ("Il mio segreto") o *De secreto conflictu curarum mearum* ("Il segreto conflitto dei miei affanni", 1343, con correzioni e aggiunte che vanno fino al 1353). L'opera, in tre libri, ha la forma di un dialogo, che si svolge nell'arco di tre giorni (rinvio alla Trinità cristiana), tra il poeta e Agostino, nel quale il santo, autore prediletto da Petrarca soprattutto per le *Confessioni* (397-401; > A1, p. 18), interpreta la parte del "curatore d'anime". Assiste al colloquio, restando muta, una bellissima donna, personificazione della Verità. Atri modelli letterari a cui l'autore ha attinto sono i dialoghi di Platone, Cicerone, Seneca.

Approfondimenti

Filologia e classicità

La filologia è la disciplina che mira a emendare o purificare i testi dalle incrostazioni e dagli errori di trascrizione che si sono accumulati nei secoli, per restituirli alla loro forma originaria (l'operazione di confronto tra i vari codici esistenti conservati, al fine di individuare il testo criticamente più sicuro, è detta «collazione»). Lo specialista che esercita questa disciplina è il filologo (da *phìlos* e *lógos*, studioso della parola, letteralmente "amico, amante della parola"), il quale si occupa anche, nei casi dubbi, dell'attribuzione di un testo a un autore e a una determinata epoca.

Il Medioevo aveva "cristianizzato" gli autori latini, dandone un'interpretazione allegorica compatibile con le verità di fede. Gli autori medioevali, per esempio, avevano equiparato simbolicamente l'età dell'oro di cui parlano Ovidio e Virgilio – un'età primigenia di felicità e giustizia, caratterizzata da un rapporto armonioso dell'uomo con la natura – al giardino dell'Eden che ospitava Adamo ed Eva prima del peccato originale. Nella quarta egloga delle *Bucoliche* di Virgilio, nella quale si parla di un ritorno della giustizia sulla terra e dell'avvento di una nuova era, avevano voluto leggere, per esempio, una profezia della nascita di Cristo.

Petrarca, con la sua attività filologica, intese, invece, restituire ai testi la loro piena autonomia storica e culturale. Lo scrittore compose anche numerose opere di carattere morale o di indagine del proprio mondo interiore, ispirate ai valori della classicità (bellezza, amore, gloria, arte, cultura). L'uso del latino, lingua letteraria nobile, è in funzione del pubblico colto e selezionato degli intellettuali che frequentava le corti dei signori o la curia avignonese; lo stile è modellato sul linguaggio dei grandi autori classici, dai quali riprende anche i generi letterari. L'*Eneide* di Virgilio (I secolo a.C.) è il modello per il poema epico *Africa*; il poema pastorale delle *Bucoliche* (dall'aggettivo greco *boukolikòs*, pastorale) di Virgilio e il poema mitologico delle *Metamorfosi* (*Metamòrphoses*) di Ovidio sono la fonte delle egloghe in esametri latini del *Bucolicum carmen*.

PER LO STUDIO

a. In che senso la *filologia* è lo "studio della parola"?

Agostino rappresenta il "doppio" del poeta, è la sua coscienza religiosa, che mette a nudo le sue debolezze e gli mostra la strada per il perfezionamento dello spirito.

Ciò che rende il *Secretum* un'opera moderna, come attesta anche la fortuna di cui ha goduto nei secoli, è il fatto che l'autore non lasci intravedere la possibilità di trasformarsi, di "convertirsi", mostrando così di accettare la complessità della propria natura umana, e, più in generale, il fatto che attraverso essa scandagli i propri conflitti interiori, le pieghe più segrete della propria personalità.

***Secretum*: sviluppo tematico**	
Libro I	Agostino indica nell'accidia, nella mancanza di volontà, la principale malattia che affligge Francesco; pur aspirando a una vita più pura egli non riesce a vincere quella funesta malattia (dal latino *aegritudo*) dell'animo, che genera apatia e negligenza nell'operare; per vincere le proprie debolezze, suggerisce il santo, non basta volerlo con la mente, è necessaria anche l'adesione del cuore.
Libro II	Francesco, riflettendo sui sette peccati capitali, si riconosce per lo più innocente riguardo a essi, salvo per l'accidia. Agostino lo invita allora a guardare più profondamente in se stesso e a soffermarsi su certi aspetti della sua personalità, come l'insoddisfazione perenne, il pessimismo legato al sentimento della morte e della caducità delle cose terrene, l'autocommiserazione, la superbia, che ha il suo opposto nel disprezzo degli altri, l'attrazione per gli agi e per la bellezza fisica, l'incapacità di resistere alla lusinga dei sensi... Anche l'amore per Laura e l'aspirazione alla gloria sono degli ostacoli sulla via del perfezionamento spirituale (> A2 T16).
Libro III	Il poeta non promette di rinunciare ai suoi peccati (come, invece, fa Agostino nelle *Confessioni*) e conclude il colloquio rivolgendo una domanda di grazia a Dio, perché comprenda la sua incapacità di rifiutare le attrattive del mondo.

De remediis utriusque fortunae

L'opera filosofico-morale *De remediis utriusque fortunae* ("Rimedi per la buona e la cattiva fortuna", scritta nel 1356-1357 e pubblicata nel 1366), in due libri e in forma di dialogo (dialoghi del Gaudio e della Speranza, del Dolore e della Paura, cui risponde la Ragione), si propone, sulla scorta del pensiero di Seneca, di Cicerone e di Boezio, di offrire ai lettori utili consigli per affrontare con moderazione la buona fortuna o i danni provocati dalla cattiva sorte.

L'epistolario

Nel corso della sua vita Petrarca scrisse anche cinquecento epistole che poi organizzò in cinque raccolte: *Familiares* o *Familiarum rerum libri*, *Sine nomine*, *Metricae*, *Seniles* o *Rerum senilium libri* e *Variae*; a parte vi è poi l'epistola indirizzata ai posteri (*Ad posteros* o *Posteritati* > A2, Approfondimenti, p. 447).

Nel riordinare il suo vasto epistolario l'autore seguì il criterio tematico-cronologico, che meglio si prestava a riunire in un *corpus* organico la sua vicenda personale, culturale e artistica. Va detto che Petrarca intervenne spesso a modificare la forma originaria delle lettere o a modificare l'ordine cronologico, per meglio adattarle al suo progetto di opera organica. Alcune lettere sono di invenzione, indirizzate cioè a destinatari fittizi, come Seneca o Cicerone. Ne consegue che l'epistolario è un'opera fondamentalmente letteraria e che il suo fine è quello di lasciare ai posteri un'immagine ideale dell'autore.

La più vasta raccolta è quella delle 350 *Familiares*, iniziata nel 1349, ampliata nel 1359-1360 e nel 1363-1364, completata (24 libri) nel 1366. Gli argomenti sono svariati, si va dalle relazioni di viaggio alle descrizioni paesaggistiche, alle lettere immaginarie a grandi personaggi dell'antichità.

Nella raccolta di 19 lettere *Sine nomine* ("Senza nome", viene cioè omesso il nome del destinatario, per evitare compromissioni politiche o per cautelarsi da ritorsioni), iniziata nel 1353 e completata tra il 1359 e il 1361, Petrarca affronta il tema della corruzione della curia di Avignone e il tentativo di Cola di Rienzo di instaurare un governo anti-nobiliare a Roma, nel 1347 (> A2, Approfondimenti, p. 435).

Temi politici e temi autobiografici ricorrono nelle 36 *Metricae*, scritte in esametri latini, secondo il modello di Orazio, tra il 1331 e il 1361, e divise in tre libri. Destinate ad amici (Giovanni Boccaccio, Dionigi da Borgo San Sepolcro) e a personaggi potenti (il re di Napoli Roberto d'Angiò, il suo protettore Giacomo Colonna), affrontano temi occasionali, ma anche intimi, come il sofferto amore per Laura, cui neppure la solitudine di Valchiusa arrecava sollievo.

PER LO STUDIO

a. Quale intento si proponeva Petrarca con le opere latine in prosa?

b. Che cosa intendevano i Romani per *otium*? In cosa differiva dall'"ozio" cristiano?

c. Come si definisce il *Secretum* e quali sono i temi che affronta? In che cosa consiste la modernità di quest'opera?

d. Verso l'esame **Analisi del testo**. Per approfondire il tema dell'accidia, puoi leggere il testo a p. 664 e sviluppare le attività proposte.

e. Qual è il valore dell'epistolario di Petrarca? Lo si può considerare un'opera letteraria?

LE PAROLE

Accidia
Secondo la teologia medioevale si trattava di un peccato. Dante la definisce «tepidezza in ben far» (*Purgatorio* XVIII, 108), ovvero inerzia ad agire. Da Petrarca è, invece, modernamente considerata come stato d'animo di malinconia e tristezza (oggi la definiremmo depressione psicologica).

L'autobiografia letteraria

L'*Epistula ad posteros* ("Lettera ai posteri", poi mutato in *Posteritati,* "Alla posterità"), in latino, iniziata prima del 1367 e poi continuata fra il 1370 e il 1371, nelle intenzioni dell'autore doveva concludere la raccolta dei 17 libri delle lettere dette *Seniles*, ma rimase incompiuta (l'esposizione va dalla nascita del poeta fino al 1351). Essa affida ai lettori delle epoche future (*Ti verrà forse all'orecchio qualcosa di me*...) un autoritratto umano e letterario, fisico e spirituale, reale e ideale insieme, dell'uomo che Petrarca avrebbe desiderato essere.

L'ideale della "giusta misura"

Nella prima parte l'autore delinea un ritratto di sé conforme all'ideale della "giusta misura" (*aurea mediocritas*) propugnato dal poeta classico Orazio (I secolo a.C.): *di classe sociale né elevata né bassa; di temperamento per natura né malvagio né senza scrupoli... da giovane m'era toccato un corpo non molto forte, ma assai agile... Non mi vanto d'aver avuto una grande bellezza, ma in gioventù potevo piacere*.

Nel complesso, l'intero percorso esistenziale intende apparire esemplare, con il passaggio dalle illusioni adolescenziali (*L'adolescenza mi illuse*) e dagli ardori giovanili (*la gioventù mi travìò*), alla saggezza della vecchiaia, al dominio delle passioni e alla ricomposizione delle disarmonie (*l'esperienza mi ha messo bene in testa che... i godimenti dell'adolescenza sono vanità*).

La morale cristiana

La descrizione prosegue con un confronto con i sette peccati capitali della dottrina cristiana (accidia, avarizia, gola, invidia, ira, lussuria, superbia). Egli dichiara di aver sempre disprezzato il denaro; di non avere mai abusato del cibo; di essere stato travagliato in giovinezza dall'*amore fortissimo* per Laura, ma di avere sempre *esecrato la bassezza* della libidine; di non avere riscontrato in se stesso la superbia; di non avere danneggiato gli altri con la sua ira; di essere stato invidiato dagli altri e non viceversa; di avere sempre disprezzato il lusso. Tra i peccati gravi non compare l'accidia (quella mancanza di volontà da cui l'autore, come scrive nel *Secretum*, non riuscì mai a liberarsi) ed è annoverato il lusso. La passione per Laura è qui ridimensionata: l'amore, visto come immortale nel *Canzoniere*, è qui considerato spento con la morte della donna (*e più a lungo ne sarei stato travagliato se la morte, crudele ma provvidenziale, non avesse spento definitivamente quella fiamma quand'ormai era languente*).

Valori eterni della classicità

Ne risulta l'immagine di un uomo di cultura, incline *alla filosofia morale ed alla poesia*, che tramanda ai posteri i valori eterni del passato: i classici sono modelli di vita a cui attingere, soprattutto in epoche di decadenza come quella in cui vive (*mi dedicai singolarmente a conoscere il mondo antico, giacché questa età presente a me è sempre dispiaciuta, tanto che se l'affetto per i miei cari non mi indirizzasse diversamente, sempre avrei preferito d'esser nato in qualunque altra età; e questa mi sono sforzato di dimenticarla, sempre inserendomi spiritualmente in altre*).

I rapporti con il potere

Nell'epistola emerge anche la familiarità di Petrarca con i potenti (*I più grandi re del mio tempo mi vollero bene e mi onorarono... Ebbi la fortuna di godere la familiarità dei principi e dei re, e l'amicizia dei nobili*), anche se egli afferma di aver sempre cercato di rimanere al di sopra delle fazioni politiche e di salvaguardare la propria libertà di pensiero (*fu sì radicato in me l'amore della libertà, da evitare con ogni attenzione coloro che sembravano esserle contrari anche nel nome solo*).

L'epistola si conclude con una dichiarazione di poetica. Petrarca afferma che la qualità dell'arte consiste nell'eleganza dello stile, ma non concepisce l'arte come fine a se stessa: la parola letteraria deve comunicare con chiarezza e onestà la verità dell'animo dello scrittore: *Per mio conto, purché abbia vissuto rettamente, poco mi curo di come abbia parlato: gloria vana è cercare la fama unicamente nel luccicare delle parole*.

PER LO STUDIO

a. Come si descrive Petrarca nella *Lettera ai posteri*?
b. Quale posizione assume nei confronti degli autori latini?
c. Quale rapporto sostiene di aver avuto con il potere politico?

Un'autobiografia letteraria: i temi della *Lettera ai posteri*

... di classe sociale né elevata né bassa... di temperamento per natura né malvagio né senza scrupoli...	Petrarca fa suo l'ideale classico oraziano dell'*aurea mediocritas*, della giusta misura.
Ho avuto sempre un grande disprezzo del denaro... Nulla mi ha tanto infastidito quanto il lusso... La superbia l'ho riscontrata negli altri, ma non in me stesso...	Petrarca non ha violato la morale cristiana: il confronto con i sette peccati capitali lo vede fondamentalmente innocente; anche l'amore fortissimo per Laura non è mai trasceso nella libidine.
mi dedicai singolarmente a conoscere il mondo antico, giacché questa età presente a me è sempre dispiaciuta...	Petrarca, in rotta con la propria epoca di decadenza e priva di valori morali, si è dato la missione di tramandare ai posteri i valori sempre attuali della classicità.
I più grandi re del mio tempo mi vollero bene e mi onorarono... fu sì radicato in me l'amore della libertà, da evitare con ogni attenzione coloro che sembravano esserle contrari...	Petrarca non nasconde il favore che gli accordarono i potenti, ma rivendica di aver difeso la propria autonomia e libertà di pensiero.

A 2
T 15

Francesco Petrarca
De vita solitaria

in *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955

L'"ozio" letterario

Nel passo che presentiamo, tratto dal I libro del trattato *De vita solitaria*, l'autore riflette sull'*otium* letterario, latinamente inteso. Il destinatario, cui si rivolge, è l'amico, vescovo di Cavaillon, Philippe de Cabassole.

Dimmi, o padre, quanto valuti tu questi beni che sono alla portata di tutti: vivere come vuoi, andare dove vuoi, stare dove vuoi, riposare di primavera sopra un giaciglio[1] di fiori purpurei, d'autunno tra mucchi di foglie cadute; ingannare l'inverno con lo starsene al sole, l'estate con l'ombra, e non sentire né l'una né l'altra stagione se non fin dove tu vuoi? Ma in ogni stagione essere padrone di te, e, dovunque ti trovi, vivere con te stesso, lontano dai mali, lontano dall'esempio dei cattivi, senza essere spinto, urtato, influenzato, incalzato; senza essere trascinato a un banchetto mentre preferiresti aver fame, costretto a parlare mentre brameresti[2] star zitto, o salutato in un momento inopportuno, o afferrato e trattenuto agli angoli delle strade e, secondo i dettami di un'educazione grossolana e sciocca, messo tutto il giorno in berlina[3] a osservare chi ti passa dinanzi: chi ti guarda ammirandoti come una rarità, chi arresta il passo quando t'incontra, chi curvandosi si accosta al compagno e gli sussurra non so che nell'orecchio sommessamente, oppure chiede di te a quelli in cui s'imbatte; chi ti spinge tra la folla dandoti fastidio, o ti cede il passo dandoti ancor più fastidio; chi ti porge la mano, chi se la porta al capo; chi si appresta a farti un lungo discorso quando c'è poco tempo, ti ammicca senza parlare e passa avanti stringendo le labbra. […] Sapere che questa non è la vita, ma l'ombra della vita; un albergo, non una casa; una strada, non la patria; una palestra, non una stanza. Non amare ciò che è transitorio e desiderare ciò che rimane: ma finché quello ci è accanto, sopportarlo in pace. Ricordar sempre di essere mortali, cui tuttavia è stata assicurata l'immortalità. Far andare indietro la memoria, vagabondare con l'animo per tutti i tempi, per tutti i luoghi; fermarsi qua e là, e parlare con tutti quelli che furono uomini illustri; dimenticare così gli autori di tutti i mali che ci sono accanto, talvolta anche noi stessi, e spinger l'animo tra le cose celesti innalzandolo al di sopra di sé; meditare su ciò che lì accade, accendere con la meditazione il desiderio, ed esortare per converso[4] te stesso, accostando al tuo cuore già in fiamme le fiaccole, per così dire, delle parole ardenti. È questo un frutto – e non è l'ultimo – della vita solitaria: chi non l'ha gustato non l'intende. Frattanto – per non tacere di occupazioni più comuni – dedicarsi alla lettura e alla scrittura, alternando l'una come riposo dell'altra, leggere ciò che scrissero gli antichi, scrivere ciò che leggeranno i posteri, a questi almeno, se a quelli non possiamo, mostrare la gratitudine dell'animo nostro per il dono delle lettere ricevuto dagli antichi; e verso gli antichi stessi non essere ingrati nei limiti che ci sono consentiti, ma render noti i loro nomi se sconosciuti, farli ritornare in onore se caduti in dimenticanza, trarli fuori dalle macerie del tempo, tramandarli alle generazioni dei pronipoti come degni di rispetto, averli nel cuore, averli sulle labbra come una dolce cosa; in tutti i modi insomma, amandoli, ricordandoli, esaltandoli, render loro un tributo di riconoscenza, se non proporzionato certo dovuto ai loro meriti.

1. giaciglio: letto.
2. brameresti: desidereresti fortemente.
3. in berlina: esposto pubblicamente allo scherno.
4. per converso: al contrario.

Analisi e interpretazione

I classici e la memoria del passato
Alla confusione della vita cittadina, con le sue distrazioni mondane, il poeta contrappone la solitudine e la bellezza consolatoria del paesaggio naturale (*riposare di primavera sopra un giaciglio di fiori purpurei, d'autunno tra mucchi di foglie cadute; ingannare l'inverno con lo starsene al sole, l'estate con l'ombra, e non sentire né l'una né l'altra stagione se non fin dove tu vuoi*, rr. 2-5), il colloquio interiore con gli uomini illustri del passato, lo studio dei classici greci e latini e dei Padri della Chiesa, la scrittura, che funge da tramite tra gli antichi e le generazioni a venire, perché non siano dimenticati.

Un ideale preumanista
Petrarca riprende l'idea di *otium* dagli scrittori latini (Virgilio, Orazio, Seneca), ma la concilia con una prospettiva cristiana. Per lui l'"ozio" coincide con la vita solitaria, che favorisce la libertà, l'equilibrio interiore, la meditazione sul senso dell'esistenza. Lo studio e l'attività letteraria, lontani dalle vanità del mondo, predispongono l'animo a riflettere sui valori eterni (*Sapere che questa non è la vita, ma l'ombra della vita... Non amare ciò che è transitorio... Ricordar sempre di essere mortali, cui tuttavia è stata assicurata l'immortalità*, rr. 18-23).
Le considerazioni finali, sulla ricerca da parte del letterato della memoria del passato per tramandarla ai posteri, anticipano l'Umanesimo (*leggere ciò che scrissero gli antichi, scrivere ciò che leggeranno i posteri*, rr. 32-33).

Attività

1. La solitudine e la vita cittadina
Elenca i vantaggi della solitudine campestre e i fastidi della vita cittadina secondo Petrarca. Rispondi con oppportune citazioni dal testo.

2. L'ideale di vita
Qual è l'ideale di vita proposto da Petrarca e quale posto occupa in essa la letteratura?

3. Le figure retoriche
Qual è la figura retorica prevalente nel testo? Che cosa significa la metafora per cui Petrarca si propone di trar fuori «dalle macerie del tempo» gli antichi scrittori?

Petrarca nel suo studio, 1370 ca. Padova, Reggia Carrarese, Sala dei Giganti.

A 2
T 16

L'amore per Laura: anima e corpo

Francesco Petrarca
Secretum

in *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955

In questo dialogo tra Francesco e Agostino tratto dal III libro del *Secretum*, Francesco rappresenta l'io del poeta e il suo sentimento, Agostino la coscienza razionale, che giudica e demolisce istanze e alibi del sentimento. L'uno sostiene che l'amore per Laura lo ha purificato ed elevato spiritualmente, l'altro gli dimostra che questo amore, per quanto spiritualizzato, lo ha tenuto lontano da una vita perfettamente cristiana.

FRANCESCO Almeno questo (sia da ascrivere a gratitudine o a sciocchezza) non voglio tacere: che quel poco che mi vedi, sono per essa[1]; né sarei mai giunto a questo grado, qual che si sia, di nominanza[2] e di gloria, se la tenuissima semente di virtù, che la natura aveva sparso in questo petto, non avesse ella con nobilissimi sentimenti educata. Ella distolse l'animo mio giovinetto da ogni lordura[3], e lo ritrasse, come si dice, con l'uncino, e lo spinse a mirare in alto. Come non mi sarei trasformato secondo i costumi dell'amata? E per vero non si è trovato mai un maligno così mordace, che toccasse con lacerante dente la fama di lei; che osasse affermare d'avere scorto, non dico negli atti suoi, ma pure in un gesto o in una parola, alcun che di riprensibile[4], sicché coloro che nulla avevano lasciato intatto, lei risparmiarono ammirati e reverenti. Non è punto[5] strano, dunque, se codesta così alta fama indusse anche in me il desiderio d'una fama più chiara; se attenuò le durissime fatiche con le quali conseguire il vagheggiato intento[6]. Da giovane infatti non altro desideravo che di piacere a lei, proprio a lei sola, che proprio sola a me era piaciuta; e per riuscire a ciò, rinunciando alle lusinghe di mille piaceri, tu ben sai a quanti affanni anzi tempo mi sottoponessi e a quante fatiche. E mi comandi di dimenticare o d'amare più tiepidamente colei che mi ha allontanato dalla schiera volgare; che, essendomi di guida per ogni cammino, mi ha spronato il torpido ingegno e mi ha destato l'animo semisopito?

AGOSTINO Disgraziato! quanto ti sarebbe stato meglio tacere che non aver parlato. È vero che, anche nel tuo silenzio, guardandoti entro avrei scorto il medesimo; ma tuttavia il fatto stesso della tua pertinace[7] affermazione mi muove la nausea e lo sdegno.

FRANCESCO Perché mai?

AGOSTINO Perché pensare il falso è segno di ignoranza, asserire[8] impudentemente l'errore è segno di ignoranza insieme e di superbia.

FRANCESCO Qual è la prova ch'io senta o enunci così falsi errori?

AGOSTINO Ma tutto ciò che hai ricordato! e prima di tutto quando dici d'essere ciò che sei in grazia sua[9]. Se con ciò intendi che ti abbia dato ella questo essere, senza dubbio tu menti; se invece che ella non ti abbia permesso di essere da più, allora dici la verità. Ah, che grand'uomo saresti potuto riuscire, se ella con le seduzioni della bellezza non te n'avesse ritratto[10]! Quello che sei, dunque, te l'ha dato la benignità della Natura; ciò che potevi essere te l'ha tolto lei, o piuttosto l'hai gettato via tu, ché ella è innocente. La sua bellezza veramente ti è apparsa così lusinghiera, così dolce, che attraverso gli ardori dell'acceso desiderio e le continue piogge[11] del pianto ha inaridi-

1. essa: Laura.
2. nominanza: fama.
3. lordura: azione vergognosa.
4. riprensibile: riprovevole.
5. punto: affatto.
6. il vagheggiato intento: lo scopo desiderato.
7. pertinace: ostinata.
8. asserire: affermare.
9. in grazia sua: grazie a lei.
10. ritratto: allontanato.
11. piogge: lacrime.

ta in te ogni messe[12] che poteva sorgere dalla virtuosa tua semenza nativa. Che ella poi ti abbia trattenuto da ogni atto turpe, te ne vanti a torto; ti ritrasse forse da molti, ma ti ha sospinto in affanni maggiori. Perocché né chi pur ammonendoci di evitare una via lorda di brutture[13], ci spinga poi in un precipizio; né chi, pur guarendoci da minori piaghe, ci inferisca frattanto alla gola una ferita mortale, sarà da dirsi nostro liberatore piuttosto che nostro uccisore. Così costei, che tu esalti per tua guida, trattenendoti da molte brutture ti ha spinto in uno splendido baratro. Quanto all'averti abituato a mirare all'alto, all'averti allontanato dal volgo, che altro fu se non un averti reso suo vagheggiatore[14] e, avvinto alla dolcezza di un solo oggetto, di tutti gli altri spregiatore e pigramente trascurato? che, come sai, è quanto di più molesto c'è nei rapporti umani. […]

FRANCESCO L'agile schermitore fa la finta e dà la botta; io sono impaurito così dalla finta come dalla botta, e già comincio a vacillare gravemente.

AGOSTINO Quanto più gravemente vacillerai, quando ti avrò inferta una ferita gravissima. Però che costei che esalti, alla quale asserisci di dovere ogni bene, è quella che ti rovina.

FRANCESCO Buon Dio, in qual modo potrò persuadermene?

AGOSTINO Ella ti ha allontanato l'animo dall'amore celeste, ed ha deviato il tuo desiderio dal Creatore alla creatura; che è sempre stata l'unica e più spedita via verso l'errore.

FRANCESCO Non dare, ti prego, una sentenza precipitosa: l'amore di lei giovò, te l'accerto[15], a farmi amare Iddio.

AGOSTINO Ma invertì l'ordine.

FRANCESCO In che modo?

AGOSTINO Perché mentre tutto il creato deve esser tenuto caro per amore del Creatore, tu al contrario, preso alle grazie di una creatura, hai amato il Creatore non come si conveniva, bensì ammirando in lui l'artefice di quella, quasi non avesse creato nulla di più bello, mentre la venustà[16] corporea è l'ultima delle bellezze.

FRANCESCO Chiamo per testimonio quella ch'è qui presente[17], e faccio conteste[18] la mia coscienza che, come ho detto dianzi, non ho amato il corpo più che l'animo suo. Il che potrai conoscere da ciò; che quanto più ella è avanzata nell'età, che è la rovina inevitabile della bellezza corporea, tanto più fermo io sono rimasto nel mio pensiero; però che, quantunque il fiore della giovinezza visibilmente appassisse col passare del tempo, cresceva con gli anni la venustà dell'anima, la quale come mi porse principio all'amore così mi ci fece perseverare poi che vi fui entrato. Altrimenti, se mi fossi smarrito dietro il corpo, già da gran pezza[19] sarebbe stato tempo di mutare proposito.

AGOSTINO Mi canzoni? Forse che se quell'animo stesso abitasse in un corpo squallido e rozzo, ti sarebbe del pari[20] piaciuto?

FRANCESCO Non oso dir questo, dacché né l'animo si può scorgere né l'immagine corporea me l'avrebbe fatto sperare tale; ma se apparisse alla vista, amerei senza dubbio la bellezza di un animo anche se avesse un deforme albergo[21].

12. messe: buon frutto.
13. Perocché... lorda di brutture: Poiché né chi, mentre ci ammonisce di evitare una vita macchiata di turpitudini.
14. vagheggiatore: corteggiatore.
15. te l'accerto: te lo assicuro.
16. venustà: grazia, bellezza.
17. Chiamo... presente: Si immagina che il dialogo si sia tenuto alla presenza della Verità, simbolo della sincerità della confessione di Petrarca.
18. conteste: testimone.
19. da gran pezza: da molto tempo.
20. del pari: ugualmente.
21. albergo: corpo.

AGOSTINO Tu cerchi di puntellarti sulle parole[22]; perché se puoi amare solo ciò che appare alla vista, segno è che amasti il corpo. Né vorrò tuttavia negare che anche l'animo di colei e i costumi abbiano porto esca alle tue fiamme, appunto come il suo nome stesso (secondo che dirò di qui a breve) contribuì non poco, anzi moltissimo, a codesti tuoi furori[23]. Accade infatti in tutte le passioni dell'animo, ma specialmente in questa, che da piccole faville insorgano grandi incendi.

FRANCESCO Veggo a che tu mi sforzi: a confessare cioè con Ovidio[24]: "l'animo amai insieme al corpo".

22. Tu cerchi di puntellarti sulle parole: Cerchi un sostegno nelle parole, sostieni i tuoi argomenti a parole.

23. il suo nome stesso... codesti tuoi furori: il nome di Laura evoca il desiderio di gloria letteraria. "Laura" rimanda infatti a "lauro", cioè alloro, una pianta che era simbolo della gloria poetica, perché veniva usata per incoronare i poeti).

24. Ovidio: il poeta latino Publio Ovidio Nasone (43 a.C. - 17 d.C.). La citazione riportata da Petrarca è tratta dai versi elegiaci degli *Amori* (I, 10, v. 13), un'opera che, con le *Metamorfosi* e l'*Arte di amare*, divenne fonte di ispirazione per la poesia cortese.

Analisi e interpretazione

L'amore: elevazione o traviamento?

Petrarca afferma che deve a Laura la fama che lo distingue dagli altri: la donna ha infatti alimentato in lui il seme di virtù postogli nell'animo dalla natura, gli ha ispirato nobili sentimenti, lo ha allontanato dalle persone comuni, ha spronato il suo ingegno e risvegliato il suo animo assopito.

Agostino ribatte che quell'amore gli ha impedito di essere migliore e che, se non fosse stato sedotto dalla bellezza di Laura, sarebbe stato, nel senso cristiano del termine, ben più *grande*: avrebbe cioè sconfitto il peccato e ottenuto la grazia divina; la passione d'amore e le lacrime versate per quell'amore inappagato hanno devastato i semi di bontà posti in lui dalla natura, quindi Laura lo ha spinto in un baratro, sviandolo dall'amore per Dio. Quell'amore ha invertito l'ordine: tutte le creature devono essere amate per amore del Creatore, invece Francesco, attirato dalla bellezza fisica di Laura, ha amato Dio perché a lui si deve quella bellezza corporea.

Petrarca si difende sostenendo di aver amato Laura anche quando, con il passare degli anni, la sua bellezza fisica era sfiorita ed era aumentata quella dell'anima; egli afferma che se l'anima potesse divenire visibile egli l'amerebbe anche in un corpo deforme.

Se puoi amare solo ciò che appare alla vista, – ribatte Agostino – *segno è che amasti il corpo* (rr. 85-86); secondo il santo, se pure l'animo e il nome della donna hanno alimentato la passione e la ricerca della gloria poetica di Petrarca, ne hanno anche provocato il traviamento morale.

A Francesco non resta che confessare la propria sconfitta, anche se la nobilita con una citazione di Ovidio: *l'animo amai insieme al corpo*.

Un dissidio epocale

Il passo testimonia la disposizione di Petrarca all'autoanalisi, al colloquio con se stesso. I suoi dubbi, la confessione del contrasto interiore, mai risolto, tra amore terreno e amore divino, tra corpo e anima, ne fanno un acuto interprete del suo tempo, caratterizzato dall'emergere di una visione laico-umanistica dell'esistenza, che metteva in crisi la concezione religiosa medioevale. Il dissidio che travagliò il poeta può duenque essere visto come un dissidio epocale.

Il superamento della tradizione cortese-stilnovista

All'amore cortese-stilnovistico in cui la donna, con la sua bellezza, fungeva da strumento di perfezionamento morale, che allontanava dalla *schiera volgare* e guidava a Dio, si contrappongono l'attrazione fisica e la peccaminosa tentazione dell'amore. Mentre Dante, già nella *Vita nuova*, aveva superato il conflitto tra questi due tipi di amore, trasformando l'amor cortese in amore mistico, in Petrarca esso resta irrisolto. Questo fatto è all'origine della sua ricchezza poetica e della sua modernità.

Lo stile

I dubbi e il tormento interiore si ricompongono nella scelta di uno stile modellato sui classici, elegante e armonioso, come si può rilevare anche dalla traduzione italiana, a conferma di quella bellezza formale tipica della produzione petrarchesca in versi.

Attività

1. Gli interlocutori del dialogo

Che cosa simboleggiano i due interlocutori nella finzione letteraria del dialogo?

2. Le diverse concezioni dell'amore

Parlare

Francesco e Agostino sono i portavoce di differenti concezioni dell'amore: ricava dal testo le caratteristiche che ciascuno dei due attribuisce a Laura e parlane in un intervento di 10 minuti circa.

3. Il rimprovero

Oltre all'amore per Laura, quale altra colpa Agostino rimprovera al poeta?

4. Analisi del testo

Verso l'esame

Per approfondire la malattia dello spirito di Petrarca, analizza il testo a p. 664.

Il primato della filosofia morale

Nel *Secretum* Petrarca ha scelto come proprio interlocutore Agostino, l'autore a lui più vicino fra quelli cristiani, per il carattere perennemente inquieto e tormentato, interrogativo, del suo pensiero. Per converso, egli era molto distante dalle astrazioni della filosofia Scolastica, che aveva il suo massimo esponente in Tommaso d'Aquino, e dall'aristotelismo che a essa aveva offerto un sistema organico (> A1 p. 18, p. 37).

La scelta di campo operata da Petrarca era parte di una tendenza più generale, manifestatasi nel Trecento, che vedeva la crisi del sistema culturale della Scolastica e una ripresa dell'agostinismo francescano. In particolare stava emergendo l'orientamento a separare di nuovo la ragione dalla fede (che Tommaso aveva cercato di conciliare) e a ritenere che il terreno d'indagine della ragione fosse quello dell'esperienza, mentre la fede, esclusa dal campo del dimostrabile, entrava in quello del dubbio e dell'incertezza.

Interessato ai problemi morali dell'uomo, più che alle sottigliezze del sistema scolastico-aristotelico, Petrarca approdò, attraverso Agostino, al pensiero dei filosofi greci Socrate e Platone e dei latini Seneca e Cicerone, maestri dell'indagine morale e civile.

Il «conosci te stesso» di Socrate

Socrate (469-399 a.C.) aveva posto al centro della propria riflessione filosofica il motto «conosci te stesso», iscritto nel tempio dell'oracolo di Delfi. Per lui l'uomo è spinto a interrogare e interrogarsi da un *daìmon* (voce interiore di natura divina), perché suo fine è quello di cercare la verità (essere cioè "filosofo", amante del sapere), mentre «solo sapiente è il Dio» (come gli fa dire Platone nell'*Apologia di Socrate*). Il vero bene per l'uomo, cioè la virtù e la sua felicità vera, consiste nella ricerca della verità, perché conoscere il bene equivale a praticarlo.

Socrate ritiene che ogni virtù sia conoscenza, per cui ogni azione malvagia è frutto di ignoranza, in certo qual modo involontaria. Conoscere la virtù è essere virtuosi (paradosso socratico). La cura di sé rappresenta lo scopo autentico della vita, dove il sé è l'anima, la cui funzione è quella di dominare il corpo.

La ricerca della verità in Platone

Anche per Platone (427-347 a.C.), allievo di Socrate, la filosofia è esercizio di conoscenza e consente di raggiungere la verità, che l'anima conosce da sempre e deve "riscoprire" attraverso un percorso (anamnesi). La conoscenza va dalle cose sensibili e particolari, cui i nostri sensi conducono, all'universale e infine alla contemplazione del Divino.

Per Platone, in sintesi, l'educazione dell'uomo consiste nello scorgere gradualmente la verità, che coincide con la ricerca del valore più alto: il Bene e la contemplazione del Divino.

Agostino: la verità è nell'uomo

Con Agostino (354-430), il pensiero cristiano medioevale riprese la linea filosofica platonica, dando però preminenza alla nozione di Bene su quella di verità. Il fondamento del sapere è nell'uomo e la verità dimora nel segreto della sua anima (*in interiore homine habitat veritas*). Il problema non è arrivare alla conoscenza razionale di Dio, di per sé impossibile, ma conoscere se stessi e trovare la strada della virtù grazie all'aiuto di Dio.

L'interesse per l'interiorità di Petrarca

Sulla scia del pensiero platonico-agostiniano, Petrarca affermò la superiorità della filosofia morale, che consente di raggiungere la virtù attraverso le discipline letterarie. La filosofia scientifico-naturalistica di Aristotele aveva invece spostato la conoscenza della verità dall'uomo alla natura e alle scienze (matematica, astronomia, medicina). Petrarca nel suo scritto *De sui ipsius et multorum ignorantia*, si dichiara polemico contro l'aristotelismo, come si legge nel passo seguente.

Aristotele spiega cosa sia la virtù: non lo nego. Ma la lettura dei suoi libri non offre (o ne offre una misura assai ridotta) quegli stimoli, quelle parole di fuoco che infiammano e incalzano il cuore ad amare la virtù e ad odiare il vizio. Chi li cerca, li troverà negli autori nostri, in Cicerone e Seneca, soprattutto, e (qualcuno se ne meraviglierà) in Orazio, poeta dallo stile difficile ma dai contenuti piacevolissimi. A che serve sapere cos'è la virtù, se una volta conosciuta non la si ama? A che serve sapere cos'è il male, se quando lo si conosce non ci fa orrore? In verità se la volontà è perversa, imparare com'è difficile la virtù e come sono facili le seduzioni del peccato, può addirittura spingere al peggio un animo pigro e oscillante. Ma non c'è da stupirsi se Aristotele è così tiepido quando incita e sprona gli animi alla virtù: egli che, per usare le sue parole, sbeffeggiò Socrate, il padre della filosofia morale, come un "bottegaio di moralità", e che, se vogliamo credere a Cicerone, lo disprezzò (ma a sua volta non fu meno disprezzato da lui).

Andrea del Castagno, **Petrarca**, 1417-1457 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi.

PER LO STUDIO

a. Da quale sistema di pensiero Petrarca prese le distanze e a quale viceversa aderì? Per quali motivi?

A 2
⇨ T 17

Le opere in volgare

Il poema allegorico dei *Trionfi* e la raccolta lirica del *Canzoniere* costituiscono le sole opere in volgare di Petrarca. Il tema dominante in entrambe è l'amore del poeta per Laura; temi secondari sono il sentimento di vanità delle cose del mondo (amore, gloria) e l'aspirazione a un'intensa spiritualità.

I *Trionfi*

Petrarca lavorò ai *Trionfi* (*Triumphi*) dal 1351 fino alla morte, senza riuscire tuttavia a portarli a termine. Il trionfo era il massimo onore che nell'antica Roma veniva tributato al generale che conseguiva un'importante vittoria: egli entrava in città attraverso l'Arco Trionfale su un carro da parata riccamente ornato, seguito dal corteo dei soldati vincitori. Nel Medioevo e in età rinascimentale il termine "trionfo" fu usato in un'accezione simbolica e giunse a denotare un componimento solenne di contenuto speculativo.

La struttura dell'opera

L'opera, che anche nella struttura ascensionale e nell'uso della terzina in endecasillabi ricalca la *Commedia* di Dante, è composta di sei sezioni, che corrispondono a sei visioni successive avute in sogno dal poeta: i trionfi d'Amore, Castità, Morte, Fama, Tempo ed Eternità. Ogni trionfo lascia il posto al successivo, in quanto è da esso vinto, secondo un moto che va dall'amore profano all'amore divino e dalla gloria terrena alla gloria eterna.

Il "trionfo" iniziale è quello *d'Amore* (*Triumphus Cupidinis*), la visione in sogno del carro su cui il dio Amore celebra il suo trionfo su figure di amanti storici e leggendari, schiavi della passione, tra i quali è lui stesso, vinto dalla bellezza di Laura. Nel secondo, il *Trionfo della Pudicizia* (*Triumphus Pudicitiae*), Laura libera i prigionieri, sacrificando la sua vittoria nel tempio della Castità, a Roma, ma tale vittoria sarà distrutta dal *Trionfo della Morte* (*Triumphus Mortis*), che uccide Laura (> A2 T17). Nel *Trionfo della Fama* (*Triumphus Famae*), la fama riesce però a vincere sulla morte: in questo trionfo sfilano i grandi capitani, guerrieri e poeti di un'epoca remota destinata a essere cancellata dal *Trionfo del Tempo* (*Triumphus Temporis*). Conclude le "visioni" il *Trionfo dell'Eternità* (*Triumphus Aeternitatis*) in cui il poeta, diversamente da quanto espresso nella canzone alla Vergine del *Canzoniere* (> A2 T30), immagina Laura in paradiso ed esprime la speranza di potersi ricongiungere a lei.

I *Trionfi* godettero all'epoca di grande fortuna, in particolare il *Trionfo d'Amore*; i contemporanei di Petrarca ammirarono soprattutto il gusto per la citazione epigrammatica, la tendenza all'allegoria e il *topos* letterario, già presente nella letteratura medioevale, della "visione".

Il *Canzoniere*

La raccolta di liriche in volgare del *Canzoniere* è chiamata in questo modo dal XVI secolo: Petrarca aveva scelto il titolo latino di *Rerum vulgarium fragmenta* ("Frammenti di cose in volgare", da cui poi la traduzione *Rime sparse*, dal primo verso del sonetto introduttivo). Essa comprende 366 liriche (317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali) scritte da Petrarca dagli anni della giovinezza sino alla fine della sua vita, ed è frutto di progressive aggiunte, ripetute selezioni e revisioni. La versione definitiva (il critico Ernest H. Wilkins ne ha identificate nove, via via più complesse) racconta la storia dell'amore per Laura, che il poeta dice di avere incontrato la prima volta ad Avignone, nella chiesa di Santa Chiara, il 6 aprile 1327, e continua dopo la morte della donna, che sarebbe avvenuta esattamente 21 anni più tardi.

I temi

Protagonista del *Canzoniere* è l'animo tormentato del poeta, che considera l'amore per Laura ora parte del suo itinerario di perfezionamento spirituale, ora un impedimento. Alla memoria e al ricordo di Laura, alla ricerca della solitudine, al motivo del sogno e della visione suggeriti dalla sua morte, si accompagna, nel sonetto d'apertura, il tema della preghiera e del pentimento, poi sviluppato in varie poesie "penitenziali"; il punto più alto della raccolta è raggiunto nella canzone alla Vergine, che la conclude. La sofferta ricerca di un punto di equilibrio e l'irrisolta tensione che ne risulta sono la chiave più appropriata per interpretare la poesia di Petrarca.

Il *Canzoniere* contiene anche alcuni sonetti che hanno per tema la corruzione della corte pontificia di Avignone e canzoni di argomento storico-politico. *Spirto gentil* è ispirata a un non ben identificato signore (ma autorevoli commentatori cinquecenteschi la ritennero scritta in occasione della salita al potere di Cola di Rienzo), investito dell'alta carica di senatore e di governatore della città di Roma: il poeta auspica la liberazione di quella città dall'oppressione delle famiglie patrizie che se ne contendevano il controllo. *Italia mia* (> A1 T18) è invece indirizzata a tutti i signori d'Italia che, mossi da mire espansionistiche, arruolano mercenari per farsi guerra tra loro. Il poeta li esorta a deporre gli odi fratricidi, a restituire la pace ai loro popoli, a dedicarsi a opere di bene, per acquistare meriti in questa e nell'altra vita. L'ideale petrarchesco si fonda sui valori della romanità classica, di qui l'invito ai principi italiani a rinnovarne la gloria e la grandezza.

Lo stile

Il registro stilistico medio-alto, il lessico compatto e selezionato, che riprende le espressioni del fiorentino stilnovista, la melodia dei versi, la raffinata metrica di sonetti e canzoni conferiscono al *Canzoniere* una perfezione stilistica e linguistica che lo renderanno un modello nei secoli (> A2, Approfondimenti, p. 470).

PER LO STUDIO

a. A cosa si deve il successo dei *Trionfi* presso i contemporanei di Petrarca?
b. Chi è il protagonista del *Canzoniere* e qual è il filo conduttore della raccolta?

La morte di Laura

A 2
T 17

Francesco Petrarca
Trionfi

in *Letteratura italiana delle origini*, a cura di G. Contini, Sansoni, Firenze, 1982

III, 103-172

Il terzo dei *Trionfi* è dedicato alla Morte. Dopo il trionfo sull'Amore, di cui ha appeso le spoglie nel tempio della Castità a Roma, Laura ritorna ad Avignone, in Provenza, accompagnata da un gruppo di illustri donne dell'antichità e da giovani scelte per la loro pudicizia. Le si fa incontro la Morte, una donna vestita di nero che, dopo avere esaltato la propria potenza, colpita dalla nobiltà di Laura le promette di farla morire giovane, senza dolore e senza timore, evitandole l'esperienza della vecchiaia. Le strapperà infatti, in un rito fiabesco, uno dei suoi biondi capelli e ciò basterà a toglierle la vita.

La forma metrica è costituita da terzine di endecasillabi a rima incatenata (la terzina della *Commedia* dantesca) secondo lo schema ABA BCB CDC DED EFE FGF GHG.

I' dico che giunta era l'ora estrema
di quella breve vita gloriosa,
e 'l dubbio passo di che 'l mondo trema,

ed a vederla un'altra valorosa
schiera di donne, non dal corpo sciolta,
per saper s'esser pò Morte pietosa.

Quella bella compagna era ivi accolta
pure a vedere e contemplare il fine
che far convensi, e non più d'una volta:

tutte sue amiche e tutte eran vicine.
Allor di quella bionda testa svelse
Morte co la sua mano un aureo crine;

così del mondo il più bel fiore scelse,
non già per odio, ma per dimostrarsi
più chiaramente ne le cose eccelse.

Quanti lamenti lagrimosi sparsi
fur ivi, essendo que' belli occhi asciutti
per ch'io lunga stagion cantai ed arsi!

E fra tanti sospiri e tanti lutti
tacita, e sola lieta, si sedea
del suo ben viver già cogliendo i frutti.

"Vattene in pace, o vera mortal Dea!",
diceano; e tal fu ben, ma non le valse
contra la Morte, in sua ragion sì rea.

1-24
Io dico che era giunta l'ultima (*estrema*) ora di quella breve e gloriosa vita e (con essa era giunto anche) il passaggio (*passo*) terribile (*dubbio*) del quale il mondo ha paura, e (era giunto) un altro gruppo di donne virtuose (*valorosa*, riferito a *schiera*), per assistere (Laura) ancora viva (*non dal corpo sciolta*), per verificare se la Morte può (*pò*) essere pietosa.
Quella bella compagnia (*compagna*) era raccolta lì a vedere e contemplare la fine (*il fine*), che è necessario si compia (*che far convensi*), definitivamente (*non più d'una volta*): (esse erano) tutte amiche di Laura e della sua stessa terra (*vicine*).
Allora la Morte con la sua mano strappò (*svelse*) un capello (*crine*) dorato da quella testa bionda; così scelse il più bel fiore del mondo, non certamente (*già*) per odio, ma per mostrare il suo potere (*per dimostrarsi*) più chiaramente nei confronti delle (*ne le*) cose più nobili.
Quanti lamenti accompagnati dalle lacrime (*lagrimosi*) furono emessi lì (dalle amiche), mentre restarono asciutti gli occhi di Laura (*belli occhi asciutti*) per i quali io poetai (*cantai*) e a lungo bruciai (d'amore). E (Laura) era distesa (*si sedea*) silenziosa, e unica lieta, fra tanti sospiri e tanti dolori, già raccogliendo i frutti della sua vita virtuosa. (Le amiche) Dicevano: "Vai in pace, o vera dea mortale!"; e dea mortale fu davvero (*tal fu ben*), ma non le bastò contro la Morte, così spietata nell'esercitare il suo diritto (*in sua ragion sì rea*).

12. aureo crine: un antico mito classico voleva che la morte avvenisse quando Proserpina, moglie di Plutone, re degli inferi, strappava dal capo dell'essere designato un capello. Ne parla Virgilio nell'*Eneide* (IV, v. 698), immaginando che Didone muoia dopo che Iride, inviata da Giunone, le strappa un capello.

22. mortal Dea!: si noti l'ossimoro.

Che fia de l'altre, se questa arse et alse
in poche notti e si cangiò più volte?
O umane speranze cieche e false!

Se la terra bagnar lagrime molte
per la pietà di quella alma gentile,
chi 'l vide, il sa; tu 'l pensa che l'ascolte.

L'ora prima era, il dì sesto d'aprile,
che già mi strinse, ed or, lasso, mi sciolse:
come Fortuna va cangiando stile!

Nessun di servitù già mai si dolse
né di morte, quant'io di libertate
e de la vita ch'altri non mi tolse.

Debito al mondo e debito a l'etate
cacciar me innanzi, ch'ero giunto in prima,
né a lui torre ancor sua dignitate.

Or qual fusse 'l dolor qui non si stima,
ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia
ardito di parlarne in versi o 'n rima.

"Virtù more, bellezza e leggiadria!"
le belle donne intorno al casto letto
triste diceano "omai di noi che fia?

Chi vedrà mai in donna atto perfetto?
chi udirà il parlar di saver pieno
e 'l canto pien d'angelico diletto?"

Lo spirto per partir di quel bel seno
con tutte sue virtuti in sé romito,
fatto avea in quella parte il ciel sereno.

Nessun degli avversari fu sì ardito
ch'apparisse già mai con vista oscura
fin che Morte il suo assalto ebbe fornito.

Poi che, deposto il pianto e la paura
pur al bel volto era ciascuna intenta,
per desperazion fatta sicura,

25-57
Che cosa avverrà (*fia*, letteralmente sarà) delle altre (donne) se questa in poche notti bruciò (*arse*, per la febbre della peste) e gelò (nella morte, *alse*) e si trasformò più volte? O speranze umane cieche e infondate (*false*)!
Se molte lagrime bagnarono la terra per la pietà nei confronti di quell'anima nobile (*alma gentile*), lo sa chi lo vide; tu che lo ascolti (dal racconto del poeta), immaginalo (*'l pensa*).
Era l'ora prima, del sesto giorno del mese di aprile, quando mi innamorai di Laura (*già mi strinse*) e ora, misero, sono sciolto da quel legame: come cambia facilmente idea (*va cangiando stile*) la sorte (*Fortuna*)!
Nessuno mai soffrì, né per la servitù né per la morte, quanto (ho sofferto) io per la libertà (dall'amore per Laura) e per la vita, che non mi era stata tolta (*ch'altri non mi tolse*; impersonale ma riferito alla Morte).
Era cosa dovuta (*Debito*) al mondo e dovuta alla (mia maggiore) età (*etate*) far morire (*cacciar* sottintendi "dalla vita") prima me, che ero nato prima, e non togliere (*torre*) a lui (al mondo) il suo ornamento (cioè Laura; *dignitate*).
Ora, non si può qui misurare quanto grande sia stato il dolore, perché a mala pena oso pensarci (*pensarne*), e ancor meno sono in grado (*non ch'io sia ardito*) di parlarne in versi o in rima.
Quelle belle donne intorno al casto letto dicevano: "Muoia (*more*) la virtù, la bellezza e la gentilezza (*leggiadria*)! Oramai che avverrà (*fia*) di noi? Chi vedrà mai più in una donna un gesto perfetto? Chi sentirà parole piene di cultura (*saver*) e il canto ricco di angelica piacevolezza (*diletto*)?".
L'anima (di Laura) al momento di allontanarsi (*per partir*) da quel bel corpo (*seno*), raccolta (*romito*) in sé con tutte le sue virtù, aveva reso sereno il cielo da quella parte (là dove stava per innalzarsi).
Alcun diavolo (*avversari*) fu così ardito da mostrarsi con il suo aspetto minaccioso (*vista oscura*) finché la Morte ebbe finito (*fornito*) il suo assalto.
Dopo che ciascuna (delle donne) aveva smesso di piangere e di aver paura ed era tornata calma per la perdita di ogni speranza (*per desperazion*), concentrata solamente (*pur*) sul suo bel volto,

35. libertate: la libertà affettiva riconquistata con quella morte improvvisa. La parola *libertate* è qui carica di tristezza.

52. avversari: i diavoli, che, secondo le credenze medioevali, contendevano l'anima agli angeli.

non come fiamma che per forza è spenta,
ma che per se medesma si consume,
se n'andò in pace l'anima contenta,

a guisa d'un soave e chiaro lume
cui nutrimento a poco a poco manca,
tenendo al fine il suo caro costume.

Pallida no, ma più che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca.

Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quel che morir chiaman gli sciocchi:

morte bella parea nel suo bel viso.

58-70
l'anima serena (di Laura) se ne andò in pace, non come una fiamma che è spenta da una forza (esterna), ma che si consumi da se stessa, come una luce leggera (*soave*) e chiara alla quale (*cui*) a poco a poco manca il nutrimento, mantenendo fino all'ultimo i suoi modi sereni.
Non pallida ma candida più della neve che fiocchi senza vento su un bel colle, (Laura) sembrava (*parea*) riposare come una persona stanca. Essendosi l'anima (*sendo lo spirto*) già separata (*diviso*) dal corpo, i suoi begli occhi caddero quasi in un dolce sonno, quello che gli sciocchi chiamano morire: anche la Morte sembrava bella nel suo bel viso.
69. gli sciocchi: coloro che ignorano che la morte sia ritrovare la dimensione dell'eternità.

Analisi e interpretazione

Bellezza fisica e bellezza dell'animo
Intorno al letto di Laura morente si riunisce una schiera di nobili donne, nella speranza che la Morte risparmi la loro amica. Ma la Morte le strappa un capello biondo, per dimostrare il suo potere anche su una *mortal Dea*, e Laura, nella finzione letteraria, muore alle sei del mattino del 6 aprile 1348, esattamente 21 anni dopo essere apparsa al poeta, come spesso è ricordato anche nel *Canzoniere*.
Petrarca si rammarica che il suo cuore sia ritornato libero al prezzo della morte di Laura, e di esserle sopravvissuto. Anche le donne piangono per la morte della virtù, della bellezza e della grazia, e per l'impossibilità di ritrovare tanta perfezione.
Lo spirito di Laura, allontanandosi dal bel corpo (seno), illumina il cielo nel punto in cui ascende (il paradiso) e i demoni non osano accostarsi a lei. Il suo volto è sereno e la sua anima in pace, come una fiamma che si consuma, come una luce cui viene a mancare gradualmente il nutrimento. Il bianco del suo volto non ricorda il pallore della morte, ma la neve, e lei sembra riposare come se fosse stanca: nei suoi occhi c'è un dolce sonno, nel suo volto anche la morte sembra bella.

La struttura dei *Trionfi*
All'origine della composizione dei *Trionfi* c'era il desiderio di misurarsi con il Dante della *Commedia* (> A2, Approfondimenti, p. 463), ma dopo avervi lavorato a lungo Petrarca avvertì tale progetto come poco congeniale alla sua misura poetica e lo lasciò incompiuto. Scrive al riguardo Natalino Sapegno: «Con questo poema il Petrarca pagò il suo tributo alla concezione medioevale della poesia, intesa come rappresentazione di verità morali, inquadrata in schemi vasti e solenni; senonché a siffatto intento gli mancavano la salda base filosofica e i molteplici interessi civili ed etici che avevano animato l'Alighieri. E inoltre, ciò che più importa, anche l'impulso primo del suo canto, tutto ripiegato su se stesso, intento ad ascoltare le voci interiori, assorto nel proposito della sua perfezione, alieno da motivi che non siano strettamente lirici e personali, era diverso e anzi opposto a quello di Dante: meno grandioso, ma anche meno medioevale e più moderno» (Sapegno, 1942).
Ne deriva uno sviluppo dell'azione piuttosto lento, che trova forza espressiva nel registro lirico della quieta bellezza di Laura, spiritualizzata dalla prospettiva religiosa della morte: negli ultimi 15 versi, l'aggettivo *bel* ritorna cinque volte, quasi a indicare il trionfo della bellezza sulla morte.

L'elegante equilibrio dello stile
I versi descrivono la morte con uno stile piano, creando un clima dolcissimo. La grazia e la gentilezza, espresse dalle similitudini della neve e del sonno, conferiscono all'episodio un equilibrio elegante, comunicano l'idea della luce (la *fiamma*, il *chiaro lume*) e della pace (la *neve bianca* che fiocca tranquilla).

Attività

1. Il tema della morte
La Morte, nonostante la sua luttuosa presenza tra gli uomini, qui rivela soprattutto il suo carattere composto. Individua le espressioni riferite a essa e spiegane le caratteristiche.

A 2
T 18

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno (CXXVIII)

Francesco Petrarca
Canzoniere

in *Letteratura italiana delle origini*, a cura di G. Contini, Sansoni, Firenze, 1982

Intorno alla metà del XIV secolo le città dell'Italia centro-settentrionale vissero il passaggio dall'età comunale alle Signorie. Questa canzone di argomento politico della prima parte del *Canzoniere* (CXXVIII), fu scritta fra il 1344 e il 1345, durante la guerra per il possesso di Parma tra il ferrarese Obizzo d'Este, appoggiato dagli Scaligeri di Verona, e Filippino Gonzaga, marchese di Mantova e Reggio, alleato dei Visconti di Milano.

La canzone è composta da sette strofe (o stanze) di 16 versi ciascuna e un congedo. La fronte di ciascuna stanza è divisa in due piedi, la sirma è collegata alla fronte dalla chiave (e), le rime seguono lo schema AbC BaC cDE e Ddf GfG. Il congedo riprende lo schema metrico della sirma: aBC cBb dEdE.

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
a le piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
piacemi almen che' miei sospir sian quali
spera 'l Tevero et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.
Rettor del cielo, io cheggio
che la pietà che Ti condusse in terra
Ti volga al Tuo diletto almo paese.
Vedi, Segnor cortese,
di che lievi cagion' che crudel guerra;
e i cor', che 'ndura et serra
Marte superbo et fero,
apri Tu, Padre, e 'ntenerisci et snoda;
ivi fa che 'l Tuo vero,
qual io mi sia, per la mia lingua s'oda.

Voi cui Fortuna à posto in mano il freno
de le belle contrade,
di che nulla pietà par che vi stringa,
che fan qui tante pellegrine spade?
perché 'l verde terreno
del barbarico sangue si depinga?
Vano error vi lusinga:
poco vedete, et parvi veder molto,
ché 'n cor venale amor cercate o fede.
Qual più gente possede,
colui è più da' suoi nemici avolto.
O diluvio raccolto
di che deserti strani
per inondar i nostri dolci campi!
Se da le proprie mani
questo n'avene, or chi fia che ne scampi?

1-16
O Italia mia, benché la mia parola sia inutile a curare le piaghe mortali che vedo così numerose nel tuo bel corpo, desidero (*piacemi*) almeno che i miei sospiri di dolore siano quali si aspettano (come segno di partecipazione alla comune sventura), gli abitanti delle regioni attraversate dal Tevere (Lazio), dall'Arno (Toscana) e dal Po (Italia settentrionale), dove ora mi trovo (a Selvapiana, presso Parma), addolorato e turbato da tristi pensieri.
O Dio, Governatore del cielo, io chiedo che la pietà che ti spinse a venire sulla terra (a incarnarti in Cristo per redimere il genere umano dal peccato) ti faccia volgere lo sguardo al tuo paese prediletto e nobile (l'Italia, già sede dell'impero di Roma e del Papato): vedi, o signore generoso (*cortese*), da quali futili motivi è nata una così aspra guerra; e tu, o Padre, apri alla pietà, intenerisci e libera dai nodi dell'errore (*snoda*) i cuori, che indurisce e rinserra Marte, il dio (della guerra) superbo e feroce; fa' che in quei cuori, attraverso le mie parole, venga udita la tua verità (di pace), anche se io sono inadeguato.

17-32
Voi (o principi), a cui non i vostri meriti, ma la sorte ha posto in mano il governo (*freno*) delle belle regioni (d'Italia), per le quali sembra che non proviate alcuna compassione, dite: che cosa fanno qui, in Italia, tante spade straniere? Forse credete che ci stiano affinché i nostri verdi campi si colorino del sangue dei barbari? Vi illude una infondata speranza (*Vano error*); siete politicamente miopi e vi sembra di vedere molto (di essere lungimiranti), perché cercate amore o fedeltà in cuori avidi solo di denaro (*'n cor venale*). Quello di voi che dispone dell'esercito straniero più numeroso è circondato dal maggior numero di nemici. O fiumana (*diluvio*) di gente raccolta da quali deserti e selvaggi luoghi stranieri per inondare le nostre feconde campagne! Se questo accade per colpa nostra, allora chi sarà (*fia*) in grado di salvarci da ciò?

Ben provide Natura al nostro stato,
quando de l'Alpi schermo
pose fra noi et la tedesca rabbia;
ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo,
s'è poi tanto ingegnato,
ch'al corpo sano à procurato scabbia.
Or dentro ad una gabbia
fiere selvagge et mansüete gregge
s'annidan sì che sempre il miglior geme:
et è questo del seme,
per più dolor, del popol senza legge,
al qual, come si legge,
Mario aperse sì 'l fianco,
che memoria de l'opra ancho non langue,
quando assetato et stanco
non più bevve del fiume acqua che sangue.

Cesare taccio, che per ogni piaggia
fece l'erbe sanguigne
di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.
Or par, non so per che stelle maligne,
che 'l cielo in odio n'aggia:
vostra mercé, cui tanto si commise.
Vostre voglie divise
guastan del mondo la più bella parte.
Qual colpa, qual giudicio o qual destino
fastidire il vicino
povero, et le fortune afflicte et sparte
perseguire, e 'n disparte
cercar gente et gradire,
che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo?
Io parlo per ver dire,
non per odio d'altrui, né per disprezzo.

Né v'accorgete anchor per tante prove
del bavarico inganno
ch'alzando il dito colla morte scherza?
Peggio è lo strazio, al mio parer, che 'l danno;
ma 'l vostro sangue piove
più largamente, ch'altr'ira vi sferza.

33-48
La natura provvide adeguatamente alla nostra sicurezza (*stato*), quando fra noi e i feroci barbari pose il baluardo (*schermo*) delle Alpi; ma la bramosia (dei principi), cieca e tenace anche contro i propri interessi, si è poi a tal punto adoperata che ha reso infetto (*procurato scabbia*) il corpo sano dell'Italia. Ora dentro la stessa gabbia (l'Italia) vivono insieme belve selvagge (i tedeschi) e greggi mansueti (gli italiani), così che i migliori sempre ne patiscono le conseguenze: e questo per nostro maggior dolore è causato (*è*) dai discendenti (*del seme*) di quel popolo barbaro (*senza legge*) al quale, come si legge (nella storia di Roma) Mario inflisse così gravi sconfitte (*aperse sì 'l fianco*), che ancora non si è spento il ricordo di quando (dopo la battaglia di *Aquae Sextiae*, oggi Aix-en-Provence, del 102 a.C.) sconfisse i cimbri e i teutoni e (giunto al fiume Arc), assetato e stanco, bevve dal fiume più sangue che acqua.

44-48. come si legge... sangue: la fonte dell'aneddoto cui allude Petrarca è lo storico romano Floro (I-II secolo d.C.; *Epitome*, III, 3).

49-64
Non parlo poi di Cesare che, in tutte le terre in cui giunse, arrossò le erbe del sangue (dei barbari) con le spade dei nostri soldati. Ora sembra che il cielo, non so per quale influsso delle stelle malefiche, ci abbia in odio: grazie a voi (o signori), a cui fu affidato un così alto compito (di governare l'Italia). Le vostre discordi ambizioni (*Voglie divise*) rovinano la regione più bella del mondo. Quale colpa commessa, quale castigo divino, quale ineluttabile fatalità (vi induce) a tormentare i più deboli vicini, ad accanirvi (*perseguire*) contro le loro fortune già rovinate e disperse, a reclutare gente armata fuori d'Italia (*'n disparte*) e favorirla (*gradire*), perché sparga sangue e venda l'anima per denaro? Io parlo per dire la verità (stando cioè al di sopra delle parti), non per odio né per disprezzo verso qualcuno (dei signori d'Italia).

54. vostra mercé: l'espressione è ironica, il poeta intende dire: per colpa vostra.

65-70
Né vi rendete conto, dopo tante dimostrazioni, dell'inganno dei soldati tedeschi (*bavarico*), che, alzando il dito (in segno di resa), si beffano della morte (cioè si sottraggono a essa)? A parer mio è peggiore la vergogna (*strazio*) del danno che subite. Ma è il vostro sangue (degli italiani) che viene versato più copiosamente, perché un odio ben maggiore vi spinge (a combattere) l'uno contro l'altro.

66. bavarico: letteralmente: della Baviera, regione della Germania meridionale; i bavaresi furono i primi mercenari ad arrivare, ma qui il termine indica i tedeschi in generale.

67. alzando il dito: era il gesto compiuto dai gladiatori dell'antica Roma in segno di resa.

Da la mattina a terza
di voi pensate, et vederete come
tien caro altrui che tien sé così vile.
Latin sangue gentile,
sgombra da te queste dannose some;
non far idolo un nome
vano senza soggetto:
ché 'l furor de lassù, gente ritrosa,
vincerne d'intelletto,
peccato è nostro, et non natural cosa.

Non è questo 'l terren ch'i' toccai pria?
Non è questo il mio nido
ove nudrito fui sì dolcemente?
Non è questa la patria in ch'io mi fido,
madre benigna et pia,
che copre l'un et l'altro mio parente?
Perdio, questo la mente
talor vi mova, et con pietà guardate
le lagrime del popol doloroso,
che sol da voi riposo
dopo Dio spera; et pur che voi mostriate
segno alcun di pietate,
vertù contra furore
prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto:
ché l'antiquo valore
ne gli italici cor' non è anchor morto.

Signor', mirate come 'l tempo vola,
et sì come la vita
fugge, et la morte n'è sovra le spalle.
Voi siete or qui; pensate a la partita:
ché l'alma ignuda et sola
conven ch'arrive a quel dubbioso calle.
Al passar questa valle
piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno,
vènti contrari a la vita serena;

71-80
Dall'alba alle 9 (*terza*), cioè nelle prime ore del mattino, quando la mente è lucida, riflettete su di voi, e capirete come possa rispettare gli altri chi (il mercenario) considera se stesso di così poco conto (*così vile* da vendere la propria vita). O nobile stirpe (*sangue*) latina, liberati da questi pesi rovinosi (le milizie mercenarie), non adorare (*far idolo*) un nome vuoto (il valore tedesco) e senza fondamento (*soggetto*): poiché è colpa (*peccato*) nostra, e non un fatto naturale, che la violenza di quelle genti del nord, incivili, ci vinca in intelligenza.

74. Latin... gentile: sangue latino, cioè italico: il poeta si rivolge ai principi discendenti dagli antichi latini. *Gentile* deriva dal latino *gens*, il gruppo di famiglie che discendevano da uno stesso capostipite. L'aggettivo latino *gentile* definiva chi è nobile di nascita, di sangue, e Petrarca usa il termine nel suo significato originario: la nobiltà della stirpe latina e, quindi, degli italiani è contrapposta alla rozzezza del *barbarico sangue* dei mercenari.

81-96
Non è questa la terra dove nacqui (*ch'i' toccai pria*)? Non è questo il caro luogo, in cui fui nutrito così amorevolmente? Non è questa la patria in cui confido, madre buona e pietosa (*pia*), che conserva le spoglie di entrambi i miei genitori? In nome di Dio, questo pensiero (amore per la propria terra) talora vi muova la mente, e vi faccia guardare con compassione le sofferenze (*lagrime*) del popolo afflitto che, oltre che da Dio, soltanto da voi spera di avere la pace (*riposo*); e (sarebbe sufficiente) che voi mostraste qualche segno di pietà perché il valore (*vertù* degli italiani) prenda le armi contro la furia brutale (dei tedeschi); e il combattimento sarà di breve durata, perché l'antico valore (dei progenitori romani) non è ancora spento nei cuori degli italiani.

93. vertù: il termine indica il coraggio militare degli italiani. La *virtus*, nella cultura romana, consisteva nel coraggio in battaglia e nella capacità di sopportare dolori e sacrifici.

97-105
O signori, considerate come il tempo vola, e come anche la vita fugge, e la morte già incombe alle nostre spalle. Voi ora siete sulla terra; pensate al momento della morte (*partita*), perché bisogna (*conven*) che l'anima arrivi nuda (del corpo e della potenza terrena) e sola a quel passaggio (*calle*) insidioso (*dubbioso*). Durante il passaggio per questa valle (la vita sulla terra), vogliate deporre l'odio e lo sdegno, forze contrarie a una vita serena,

et quel che 'n altrui pena
tempo si spende, in qualche acto più degno
o di mano o d'ingegno,
in qualche bella lode,
in qualche honesto studio si converta:
così qua giù si gode,
et la strada del ciel si trova aperta.

Canzone, io t'ammonisco
che tua ragion cortesemente dica,
perché fra gente altera ir ti convene,
et le voglie son piene
già de l'usanza pessima et antica,
del ver sempre nemica.
Proverai tua ventura
fra' magnanimi pochi a chi 'l ben piace.
Di' lor: – Chi m'assicura?
I' vo gridando: Pace, pace, pace.

106-112
e quel tempo che ora si impiega nel recar danno agli altri (con le guerre), lo si rivolga (*si converta*) a qualche azione più degna, compiuta con la mano (come combattere per un giusto fine) o con l'ingegno, a qualche opera degna di fama, a qualche onorevole impegno: così sulla terra (*qua giù*) si è felici per il bene compiuto e si trova aperta la strada (alla beatitudine) del cielo.

113-122
O canzone, io ti esorto a portare le tue ragioni con cortesia, perché devi andare fra gente superba (*altera*) e le disposizioni degli animi (*voglie*) sono ormai piene della pessima e antica abitudine (all'adulazione) sempre nemica della verità. Metterai alla prova la tua sorte solo fra pochi animi nobili interessati al bene. Domanda loro: – Chi mi protegge? Io vado gridando: Pace, pace, pace –.

Analisi e interpretazione

Il messaggio di pace
La canzone si apre con la dolente apostrofe all'Italia, insanguinata da lotte fratricide, e con la preghiera a Dio perché ne abbia pietà. Segue un appello ai signori d'Italia perché riflettano sulla loro scarsa lungimiranza politica (*poco vedete, et parvi veder molto*, v. 24), smettano di assoldare milizie mercenarie tra i barbari tedeschi, già sconfitti da Cesare e da Mario, per uccidere altri italiani, abbiano pietà del suolo dove sono nati e dove riposano i loro morti e del popolo afflitto che vorrebbe solo vivere in pace.
Nell'ultima stanza compare l'esortazione a meditare sulla morte e a correggere le proprie azioni finché si è in tempo, mettendo da parte gli odi e occupando il tempo speso a tormentare gli altri in qualche azione più nobile e degna di lode. Nel congedo, infine, il poeta si rivolge alla canzone, perché rechi il suo messaggio di pace.

Petrarca poeta politico
Questa è una delle canzoni più famose di Petrarca, e ha esercitato grande influenza su tutta la letteratura italiana successiva, fino all'Ottocento (> A2, Approfondimenti, p. 462). Insieme ad altre liriche della prima parte del *Canzoniere* (la XXVIII, *O aspettata in ciel*, la LIII, *Spirto gentil*), essa testimonia di un Petrarca poeta politico oltre che d'amore. È stato notato che «tematica amorosa, poesia e identità del nuovo intellettuale europeo si rivelano un insieme organico: come il poeta d'amore si propone quale "maestro sicuro" del processo di raffinamento e incivilimento "cortese", il poeta morale e politico, dall'alto della propria competenza dei classici e della "filosofia morale", si pone come punto di riferimento e guida dei potenti contemporanei, armato di una competenza specifica e della capacità di gestire la *memoria*, anche storica» (Antonelli, 1992).

L'eloquenza della poesia politica
Petrarca non dimentica di essere un poeta elegiaco: la lirica ha un tono di solenne eloquenza, che concorrono a creare il lessico aulico, le frasi esclamative e interrogative e le figure retoriche (si notino in particolare una prosopopea, ossia la personificazione di un'entità astratta: *Italia mia*, v. 1; le metafore *piaghe mortali* v. 2, *ch'al corpo sano à procurato scabbia* v. 38, *Non è questo il mio nido* v. 82; la preterizione, con cui si finge di volere passare sotto silenzio ciò che in realtà si mette in risalto: *Cesare taccio* v. 49; le perifrasi, che indicano un concetto con un giro di parole: *già de l'usanza pessima et antica, / del ver sempre nemica* vv. 117-118; le antitesi *fiere selvagge et mansüete gregge* v. 40, *vertù contra furore* v. 93). Il silenzio, la solitudine e la figura piagata dell'Italia abbandonata ricordano i sospiri del poeta dinanzi all'immagine amata di Laura lontana.

Attività

1. I destinatari
A quali destinatari si rivolge il poeta in questa canzone?

2. Il tema
Qual è il tema del componimento e quali finalità il poeta si propone di raggiungere?

3. Le metafore
Quali espressioni contrappongono la grandezza della civiltà latina alla barbarie germanica?
Quale metafora definisce l'Italia in balia di eserciti mercenari?

4. La fugacità della vita
Che cosa dovrebbero fare i signori della penisola dinanzi alla constatazione della fugacità della vita? A quali occupazioni dovrebbero dedicarsi?

La canzone civile italiana

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno si inserisce nel genere della poesia civile inaugurata in Toscana da Guittone d'Arezzo e da Dante, che intrecciano ragioni politiche con esigenze morali.

Guittone e Dante

I motivi petrarcheschi (la grandezza del passato e la decadenza del presente, la follia dei signori che ricorrono a truppe mercenarie tedesche, il culto della romanità) sono già presenti nella canzone di Guittone (> A1 T24).

L'idea dell'Italia prediletta da Dio in quanto sede della Chiesa (*Rettor del cielo, io cheggio / che la pietà che Ti condusse in terra / Ti volga al Tuo dilecto almo paese*; vv. 7-9) è espressa anche da Dante nel *Purgatorio* (VI, vv. 118-120), nell'incontro con Sordello da Goito (*E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?*). L'apostrofe dantesca denuncia la situazione della penisola, lasciata senza guida dall'imperatore germanico e in balia delle lotte civili (*Ahi serva Italia, di dolore ostello*).

Petrarca invita alla pace come valore terreno, politico-morale e religioso; parla in nome della verità ma, non nutrendo la passione municipalista e guelfa di Guittone e di Dante, si pone al di sopra delle parti (*Io parlo per ver dire, / non per odio d'altrui, né per disprezzo*), senza schierarsi a favore di un signore.

La presa di distanza di Petrarca

Se da un lato la canzone *Italia mia* riconferma l'ideale petrarchesco di superiorità dell'uomo di cultura, che non si lascia coinvolgere nella lotta politica, dall'altro manifesta un senso di rinuncia (*benché 'l parlar sia indarno*) e di pace malinconica impossibili in una pagina politica di Dante. Eppure il lettore avverte tutto l'amore del poeta per l'Italia (*Italia mia*) e riconosce nel triplice grido di pace (*I' vo gridando*: *Pace, pace, pace*) il nobile sentimento che lo anima: soltanto la pace è presupposto certo per ogni progresso morale e civile.

Machiavelli: liberarsi dallo straniero

Un sentimento destinato a maturare nel Cinquecento riguardava l'aspirazione alla liberazione del territorio italico dalla presenza straniera. Nei versi posti a conclusione (XXVI capitolo) del trattato *Il Principe* (1513), Niccolò Machiavelli (1469-1527), esorta Lorenzo de' Medici a porsi a guida dell'Italia per liberarla dagli invasori stranieri (in Petrarca: *Virtù contro a furore / prenderà l'arme e fia 'l combatter corto / ché l'antico valore / nell'italici cor non è ancor morto*).

Il tema della patria in Leopardi

Il messaggio di *Italia mia* farà sentire i suoi effetti fino nell'Ottocento romantico-risorgimentale. La critica di Petrarca al rissoso particolarismo degli Stati della penisola non poteva far riferimento al concetto moderno di nazione, come appartenenza degli individui a una comunità unita da lingua, storia e religione; tuttavia, la suggestione di un'Italia erede di Roma e della superiore civiltà latina (*Latin sangue gentile*, v. 74) è destinata a durare nel tempo, come testimonia anche la canzone *All'Italia* (1818) di Giacomo Leopardi (1798-1837).

In essa il ventenne Leopardi si servì di immagini di ispirazione petrarchesca (come quella di un'Italia personificata in una bellissima donna ridotta in schiavitù, con il volto nascosto tra le ginocchia e le braccia legate da catene) e rievocò gli esempi degli eroi greci caduti alle Termopili (480 a.C.) per difendere la loro patria dalle mire espansionistiche dei persiani.

PER LO STUDIO

a. Qual è il motivo più ricorrente nelle canzoni civili che diversi poeti hanno dedicato nel corso dei secoli all'Italia?

b. Verso l'esame **Relazione-ricerca**. Per approfondire il tema politico, leggi il *dossier* a p. 645 e sviluppa l'attività proposta.

La poesia civile da Guittone a Leopardi

Nella canzone *Ahi lasso! Or è stagion de doler tanto* Guittone pone a confronto un passato glorioso con la decadenza del presente.

Nella *Commedia*, Dante definisce l'Italia come prediletta da Dio (in quanto sede della Chiesa), ma lamenta il disinteresse dell'imperatore germanico per la tragica situazione della penisola, frammentata e in balia delle guerre civili: *Ahi serva Italia, di dolore ostello* (*Purgatorio*, VI, v. 76).

La canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* di Petrarca riprende alcuni dei motivi presenti in Guittone e Dante, ma con un atteggiamento più distaccato e dolente. L'amore per l'Italia appare anche in questo testo, e culmina in un'accorata triplice invocazione alla pace.

Niccolò Machiavelli conclude il suo trattato *Il Principe* con un'esortazione a Lorenzo de' Medici affinché, memore del valore militare degli antichi Romani, si metta alla guida delle genti italiche per liberarle dal giogo straniero.

Nella canzone *All'Italia* anche Giacomo Leopardi pone un'antitesi tra il triste presente e il glorioso passato dell'Italia, tra l'indifferenza alle sorti della penisola che ravvisa nei suoi contemporanei e lo spirito patriottico che animò i greci contro i persiani.

Dante e Petrarca

Nonostante tra le vite di Dante (1265-1321) e Petrarca (1304-1374) intercorra soltanto un quarantennio, si può dire che con Dante si chiude il Medioevo e con Petrarca si entra nell'Età moderna.

La concezione della poesia

La concezione della poesia è molto diversa tra questi due autori. Per Dante la poesia deve rispecchiare l'epoca in cui è composta, essa è missione di verità e di giustizia, strumento di elevazione spirituale, individuale e collettiva. La *Commedia* rappresenta un poema didascalico, che si propone di fornire ai lettori insegnamenti di tipo filosofico, religioso e morale; il poeta ha il ruolo di guida, profetica e sicura, verso i supremi valori della civiltà.

Per Petrarca la poesia è invece espressione del sentimento individuale e dell'esperienza interiore dell'io lirico. I versi del *Canzoniere* rendono manifesti i suoi conflitti tra l'aspirazione a una vita casta e pura e l'amore per Laura, avvertita come vano e colpevole desiderio, tra l'ideologia cristiana e il desiderio erotico per l'angelica forma di una creatura terrena.

La figura della donna: Laura e Beatrice

Il tema stilnovista della donna-angelo, che ha il ruolo salvifico di tramite verso Dio (Beatrice è venuta *da cielo in terra a miracol mostrare* dice Dante in *Tanto gentile e tanto onesta pare*), è presente nelle opere di Petrarca. Nei versi del *Canzoniere* la donna diffonde intorno a sé ogni virtù e perfezione, purezza e beatitudine (*Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma, e le parole / sonavan altro che pur voce umana; / uno spirto celeste, un vivo sole / fu quel ch'i' vidi,* > A2 T24).

Nel *Secretum*, Laura è simbolo della bellezza di Dio e l'amore che il poeta prova per lei è strumento per avvicinarsi alla verità. Questi motivi stilnovisti sono tuttavia rielaborati da Petrarca in modo del tutto nuovo, personale e soggettivo. Nel *Secretum* egli deve riconoscere, incalzato da Agostino, che l'amore per Laura lo ha allontanato dal vero amore per Dio (> A2 T16).

Come afferma il critico Mario Fubini, Petrarca esprime in effetti «una nuova concezione terrena e umana della donna e dell'amore, per la quale la bellezza è celebrata non come simbolo di verità o virtù, o come mezzo di ascesa spirituale, ma per se stessa, nel suo ineffabile e pur reale valore. E Laura è innanzi tutto bella, non della bellezza di Beatrice e delle altre donne dello Stilnovo, luminose e indefinite come l'angelo del Purgatorio che col suo lume sé medesimo cela, ma di una bellezza che, pur spiritualizzata, resta ciò nonostante terrena, oggetto non solo di adorazione estatica, ma di trepido desiderio» (Fubini, 1966).

Il ruolo dell'intellettuale

Dante fu un intellettuale cittadino, che prese parte attiva nella vita politica e culturale di Firenze. Egli ricoprì diverse cariche pubbliche: nel 1300 fu eletto persino priore, la massima carica dell'ordinamento comunale fiorentino. Egli assolse questo impegno con senso di responsabilità e nell'interesse del bene pubblico, ma esso gli costò la rovina politica e l'esilio. Anche dall'esilio, però, cercò di far sentire la sua voce, scrivendo per esempio all'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo (1310-1313) per sollecitarlo a intervenire in Italia e porre fine alle guerre civili. Dante riteneva infatti che solo l'Impero, in quanto autorità universale, necessaria e legittima, potesse garantire la pace e guidare gli uomini alla felicità terrena. All'altra autorità universale, il Papato, egli assegnava invece la funzione di guidare gli uomini alla beatitudine della vita eterna. I due poteri dovevano per lui essere autonomi, operare ciascuno nella sfera assegnatagli da Dio.

A partire dall'idea che la funzione dei letterati era guidare gli altri uomini, di offrire all'umanità il loro sapere, Dante elaborò il progetto di una cultura in volgare che parlasse a un vasto pubblico di lettori. Anche quando, negli anni dell'esilio, fu costretto a peregrinare di corte in corte e ad assumere mansioni di segretario, funzionario di corte, diplomatico, non rinunciò mai alla sua autonomia di pensiero. Per Dante essere poeta cortigiano non significò mai adulare o assumere un atteggiamento opportunistico e servile.

Petrarca può essere considerato un intellettuale cosmopolita. Egli visse in un'epoca in cui le due massime istituzioni universali erano tramontate e si era conclusa l'esperienza dei liberi Comuni. Le Signorie italiane e le monarchie nazionali europee costituivano la nuova realtà politica con cui egli si confrontò. Non essendo intenzionato a mettere a frutto la preparazione giuridica acquisita all'università, Petrarca scelse la carriera ecclesiastica ed entrò al servizio del cardinale Giovanni Colonna, cosa che gli garantiva di dedicarsi con agio all'attività letteraria. Fu comunque animato da passioni politiche e da una forte tensione morale: aderì con entusiasmo all'esperimento di Cola di Rienzo di instaurare una nuova Repubblica romana sul modello di quella antica, e quando questo fallì lasciò Avignone e scrisse parole dure (le lettere *Sine nomine*) contro la corruzione dei papi avignonesi e per il ritorno della sede pontificia a Roma, vagheggiando una più generale rigenerazione sia della Chiesa, che voleva veder tornare alla purezza evangelica, sia dell'Italia, che voleva pacificata e restituita allo splendore di un tempo.

Quando, lasciata Avignone, fu invitato a stabilirsi a Firenze come professore universitario, Petrarca rifiutò, e tra lo stupore di alcuni suoi amici (tra cui Boccaccio), accettò l'invito di Giovanni Visconti, signore di Milano, che godeva della fama di tiranno, rimanendo otto anni nella città lombarda. Era sua convinzione che «in una società ormai volta verso il governo di uno solo (i "tiranni" sono, in realtà i nuovi signori e principi), all'intellettuale non resta che scegliere i padroni in grado di rispettarne il prestigio e l'autonomia, oltreché garantirgli la tranquillità necessaria per il proseguimento degli studi. In cambio i Visconti gli avrebbero chiesto soltanto di onorarlo con la loro presenza. In realtà, quando fu il momento, non esitarono ad affidargli incarichi di qualche responsabilità politica, inviandolo in ambascerie dove la sua conoscenza dell'oratoria antica poteva servire ad illustrare le ragioni della loro politica, rivolta a creare un forte stato unitario nell'Italia settentrionale.» (Guglielminetti, 1977).

Nell'ultima parte della sua vita, che

trascorse tra Padova e Venezia, Petrarca tornò a essere esclusivamente uomo di studi, e come tale si imporrà presso le generazioni che, dopo di lui, daranno vita alla civiltà dell'Umanesimo, quando l'intellettuale diventerà uno specialista della cultura e l'attività artistica e letteraria si separerà da quella politica e civile.

L'uso della lingua volgare in Dante

Dante e Petrarca compirono scelte linguistiche molto diverse. Nel *Convivio* Dante esaltò il volgare e ne auspicò il trionfo sul latino. Proprio il suo gusto per lo sperimentalismo linguistico e il maturo possesso del volgare come strumento espressivo consentirono la diffusione della *Commedia* anche tra coloro che non erano colti.

I due poeti fecero peraltro un uso differente del volgare. Solo nelle liriche della *Vita nuova* e nelle *Rime*, legate all'esperienza più propriamente stilnovistica, Dante usa un volgare selezionato, raffinato per dolcezza e musicalità. Nella *Commedia* egli adotta invece un volgare multiforme, in grado di rendere l'umano nella sua corposa materialità e il divino nella sua sublime essenza, con stili (illustre, mediocre, umile) e toni (tragico, comico, elegiaco) scelti in relazione ai temi, ai personaggi e alle circostanze.

Il monolinguismo di Petrarca

Petrarca considerava il latino di autori come Cicerone, Seneca, Livio e Virgilio la lingua perfetta della cultura. Egli se ne serviva sia nella quotidianità (per esempio per le lettere), sia per la produzione erudita e filosofica. Petrarca scrisse in volgare le rime del *Canzoniere*, che considerava *nugae*, inezie, poesiole, ignaro che proprio queste gli avrebbero data la fama e non, come si aspettava, le opere in latino. La sua concezione aristocratica della poesia lo portò a definire Dante «poeta popolare per quanto attiene allo stile», come si legge nella sua corrispondenza epistolare con Boccaccio (*Familiares*, XXI, 15).

A differenza di quello di Dante, il volgare di Petrarca non è aspro e realistico, ma fatto di parole semplici e dal suono soave, teso alla ricerca di un equilibrio compositivo, di armonia e regolarità (*Morta colei che mi facea parlare, / et che si stava de' pensier' miei in cima, / non posso, et non ò più sì dolce lima, / rime aspre et fosche far soavi et chiare, Canzoniere*, CCXCIII). Il paziente lavoro di scrittura e riscrittura per tutta la vita (il *labor limae*, il lavoro di lima, con le parole del poeta latino Orazio) fece del *Canzoniere* un'opera dallo stile medio-alto, in grado di esprimere, con un lessico limitato e selezionato, ma semplice (*vecchierel canuto et biancho, dolce loco, caro padre,* XVI), tutte le complesse sfumature dei sentimenti e le più diverse esperienze psicologiche (vita-morte, presente-passato-futuro). Il frequente gioco di parallelismi, di coppie e di antitesi (*Solo et pensoso... a passi tardi e lenti*, XXXV; *piagha per allentar d'arco non sana*, XC; *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, CXXXIV) concorre a creare l'assoluto equilibrio e la dolce melodia per secoli assunti a modello nella storia della poesia italiana.

L'idea di cultura

Differente è infine la cultura e il rapporto con gli autori classici di Dante e Petrarca. Le basi culturali di Dante sono saldamente ancorate alla teologia: egli cerca un accordo tra ragione e fede, si considera strumento di una missione civile ed etica volta a una convivenza civile e ordinata del genere umano, in vista della salvezza eterna, personale e universale. L'interpretazione dantesca degli autori latini è tipicamente medioevale: egli ricerca nelle loro opere anticipazioni della morale cristiana e legge la storia di Roma come un disegno della Provvidenza divina.

Petrarca, invece, inaugura un nuovo approccio con il mondo classico: i latini, a suo avviso, hanno dato vita a una civiltà più saggia e più armonica di quella medioevale. Per questo egli cerca di risalire ai testi originari degli antichi scrittori, ripuliti dalle sovrastrutture interpretative del pensiero medioevale. Negli scrittori latini egli ritrova un sistema di pensiero affine al suo, perché pone al centro l'uomo e la meditazione sui problemi morali. Va però detto che l'interesse di Petrarca per i problemi morali si risolve in un proposito di perfezione personale, in un ascolto interiore, come attesta anche il *Secretum*, in cui con l'ausilio di Agostino cerca di scandagliare la propria anima.

Questa diversa concezione della cultura (impegno sociale in Dante, individualismo in Petrarca) conferisce alla poesia di Dante un carattere oggettivo, realistico, democratico e a quella di Petrarca un contenuto soggettivo, introspettivo, aristocratico.

PER LO STUDIO

a. Dante e Petrarca hanno una differente concezione della poesia: in che cosa consiste?
b. Quali differenze si possono rilevare tra Beatrice e Laura?
c. Quali differenze vi sono tra Dante e Petrarca a livello di ideali politici, di rapporto con il potere politico e come figure di intellettuali?
d. In che cosa consiste la concezione aristocratica della cultura in Petrarca?

Trionfo di Amore, Castità e Morte, fronte di un cassone nuziale con raffigurazioni allegoriche dei *Trionfi* petrarcheschi, 1468. Trieste, Museo Petrarchesco Piccolomineo.

Dante e Petrarca: un confronto

Per Dante la poesia: – deve rispecchiare l'epoca in cui nasce; – svolge una missione di verità e di giustizia; – deve essere strumento di elevazione spirituale, individuale e collettiva. La *Commedia* è un poema didascalico e il poeta è una guida morale e civile.	**La concezione della poesia**	Per Petrarca la poesia è espressione del sentimento individuale e della complessa esperienza interiore dell'io lirico. Il *Canzoniere* manifesta le contraddizioni interiori del poeta diviso tra l'amore per Laura e il desiderio di perfezione spirituale.
La donna-angelo è un tramite che permette al poeta il contatto con il divino. La bellezza femminile è simbolo di verità e virtù ed è un mezzo di ascesa spirituale.	**La figura della donna**	In Petrarca l'immagine della donna-angelo è presente, ma in modo più ambiguo che in Dante: Laura è sì simbolo della perfezione divina, ma anche portatrice di una bellezza terrena che attrae il poeta e accende il suo desiderio, allontanandolo così dall'amore per Dio.
– Dante si impegna direttamente nella vita politica, pagandone le conseguenze; egli è fondamentalmente contrario alla frammentazione municipale e alle forze nazionali, che sente contrarie ai disegni unitari della Provvidenza. – Il suo governo ideale resta quello in cui Papato e Impero, ciascuno nella propria sfera di competenza, reggono le sorti dell'umanità.	**Il ruolo dell'intellettuale e gli ideali politici**	– Con Petrarca l'intellettuale comincia a prendere le distanze dalla vita pubblica ed è concepito come uno specialista della cultura. – Petrarca vive il definitivo tramonto dei grandi poteri universali e la crisi dell'esperienza comunale; il quadro in cui vive è quello delle Signorie e degli Stati nazionali, rispetto al quale nei fatti reagisce adeguandosi, a livello letterario si rifugia nel passato e vagheggia una Chiesa evangelica e un'Italia pacificata.
– Dante esalta la lingua volgare, di cui cerca di sfruttare pienamente le potenzialità espressive. – Il lessico utilizzato nella *Commedia* va dal plebeo e scurrile al filosofico e teologico. Le rime sono in alcuni passi aspre e dure, mentre in altri prevale la dolcezza e l'armonia.	**L'uso della lingua volgare**	– Petrarca ritiene che il latino sia la lingua perfetta per esprimere i valori della cultura, e quindi ricerca continuamente il confronto con i classici latini. – Anche quando scrive in volgare, come nel *Canzoniere*, il lessico di Petrarca è dolce, misurato e accuratamente selezionato; l'utilizzo frequente di coppie ed antitesi conferisce ai testi un tratto levigato e melodioso, che influenzerà tutta la successiva produzione poetica europea.
Dante possiede una cultura enciclopedica fondata sul sapere teologico; per lui fede e ragione si sorreggono vicendevolmente e il rapporto con la cultura latina tende a sottolineare in essa gli aspetti coerenti con la dottrina e la morale cristiana.	**La concezione della cultura**	Petrarca vede nel patrimonio degli autori latini un valore a sé stante e reputa la civiltà classica superiore a quella in cui vive. Egli è affascinato soprattutto dagli autori che, ponendo al centro lo scavo interiore e lo studio dei problemi morali individuali, sono maggiormente consonanti al suo spirito introspettivo e aristocratico.

Trionfo di Fama, Tempo ed Eternità, fronte di un cassone nuziale con raffigurazioni allegoriche dei *Trionfi* petrarcheschi, 1468. Trieste, Museo Petrarchesco Piccolomineo.

Verifica
Ritratto d'autore Petrarca

► 1
Indica se le affermazioni, relative alla parte dei *Trionfi* dedicata a *La morte di Laura*, sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. La Morte appare come una donna vestita di nero.	◯	◯
2. La bellezza di Laura sembra prevalere anche sulla Morte.	◯	◯
3. Il poeta ringrazia Dio per la riconquistata libertà affettiva.	◯	◯
4. La morte è presentata come un evento tragico e angosciante.	◯	◯
5. Il pallore del volto di Laura spirata ricorda il candore della neve.	◯	◯
6. La forma metrica è costituita da quartine di settenari a rima alternata.	◯	◯
7. Nell'espressione *mortal Dea* è utilizzata la figura retorica dell'ossimoro.	◯	◯
8. Alcuni diavoli si presentano minacciosi per portarsi via l'anima di Laura.	◯	◯
9. La Morte utilizza la sua falce per interrompere la vita terrena della giovane Laura.	◯	◯
10. Laura muore colpita dal morbo della peste durante la devastante epidemia del 1348.	◯	◯

► 2
Indica se la seguente affermazione, relativa alla concezione che Petrarca aveva della lingua volgare, è vera o falsa e motiva la tua risposta.
Rispetto all'uso letterario, Petrarca auspica, come Dante, che il volgare trionfi sul latino.

V ◯ F ◯

► 3
Indica quale fra le opzioni completa correttamente la seguente affermazione, relativa ai *Trionfi* di Petrarca, e motiva la tua risposta.
Il poema si intitola *Trionfi* perché
a. racconta i trionfi dei grandi condottieri che diedero lustro all'Impero romano.
b. è un acrostico, cioè una sorta di sigla rintracciabile nella prima terzina di endecasillabi a rima incatenata.
c. racconta le visioni avute in sogno dei trionfi d'Amore, Castità, Morte, Fama, Tempo ed Eternità.

► 4
Terza prova
Spiega in 20 righe le principali caratteristiche dell'epoca in cui visse Petrarca, considerando i seguenti aspetti:
- situazione politica (declino dei poteri universali; realtà locali e realtà nazionali);
- situazione economica (la crisi del Trecento);
- ripercussioni della situazione politico-economica sulla mentalità e sulla cultura (diversa visione della vita).

► 5
Parlare
Individua le analogie e le differenze tra i testi *L'"ozio" letterario*, tratto dal I libro del *De vita solitaria*, e il sonetto *Solo et pensoso* (> A2 T22). Quindi spiegale ai compagni di classe, arricchendo le tue riflessioni con gli spunti forniti dalla lettura di *Laura tra mito e simbolo* (> A2, La voce del critico, p. 475).

► 6
Tema
Facendo riferimento ai testi antologizzati della *Vita nuova* di Dante e al testo di Petrarca *L'amore per Laura: anima e corpo*, spiega in un tema di almeno tre colonne di foglio protocollo come Dante e Petrarca hanno affrontato il problema dell'amore-passione, sensuale e peccaminoso, e dell'amore-virtù, fonte di elevazione spirituale.

► 7
Tema
Dante e Petrarca possono considerarsi contemporanei (nel 1321, anno della morte di Dante, Petrarca ha 17 anni), ma le condizioni sociali, economiche e politiche nelle quali ha luogo la loro formazione civile e letteraria sono profondamente diverse. Discuti l'argomento in un tema argomentativo (tesi, argomenti a sostegno, conclusione) di quattro colonne di foglio protocollo.

► 8
Nel sonetto *Erano i capei d'oro* (> A2 T24) Petrarca rievoca il primo incontro con Laura. Compila la tabella precisando le analogie tematiche e stilistiche dei versi rispetto alla descrizione di Laura morta nei *Trionfi*.

Erano i capei d'oro* - La morte di Laura nei *Trionfi	
Analogie tematiche	
Analogie stilistiche	

Incontro con l'opera

Canzoniere

Percorso
- **Ideologia, poetica e stile del *Canzoniere***
- **I temi del *Canzoniere***
- **Verifica**

Obiettivi
- Conoscere la struttura della raccolta del *Canzoniere*.
- Conoscere la poetica dell'opera, le sue fonti tematico-narrative, le sue peculiarità formali.
- Collocare l'opera nel contesto storico-culturale e letterario in cui ha origine.
- Riconoscere le relazioni tematiche e stilistiche tra il *Canzoniere* e le altre opere di Petrarca.

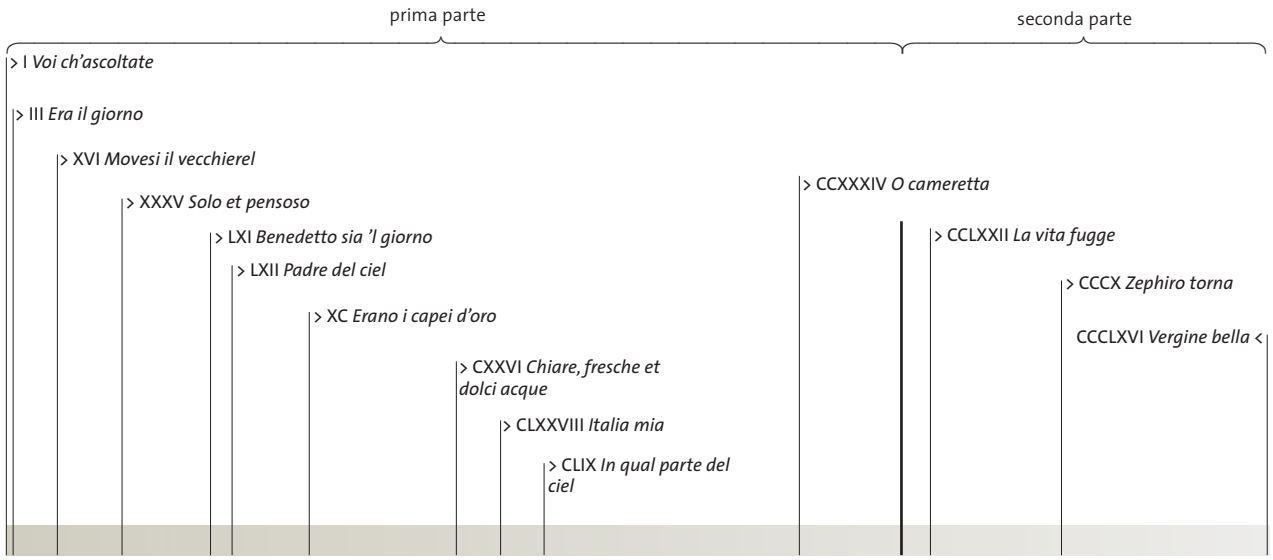
Una raccolta unitaria

Il *Canzoniere* (o *Rime sparse*), intitolato dall'autore *Rerum vulgarium fragmenta* ("Frammenti di cose in volgare"), raccoglie 366 componimenti (317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali) che Petrarca andò scrivendo e revisionando nel corso di tutta la sua vita. La versione definitiva fu portata a termine nel 1374, l'anno della morte, e di essa ci è pervenuta la forma manoscritta conservata nel codice Vaticano Latino 3196, in parte autografa in parte dettata dal poeta a un giovane copista, Giovanni Malpaghini. L'opera fu stampata per la prima volta nel 1470 dal tipografo-editore veneziano Aldo Manuzio.

Nonostante si tratti di una raccolta di componimenti non disposti in ordine cronologico, attraverso le varie liriche del *Canzoniere* si "racconta" una storia. La vicenda narrata ha come tema l'amore impossibile del poeta per Laura, ma è anche l'itinerario spirituale di un uomo che si è perduto nel peccato e cerca la giusta via, che è l'amore di Dio.

Il *Canzoniere* risulta diviso in due parti: rime "in vita" (I-CCLXIII) e rime "in morte" (CCLXIV-CCCLVI) di Laura. È stato però notato che la seconda parte del *Canzoniere* si apre con una canzone, *I' vo pensando, e nel penser m'assale* (CCLXIV), scritta, come i due componimenti successivi, sicuramente prima della morte di Laura. Questo fa ritenere impropria una scansione dell'opera definita dalla morte della donna amata: la "cesura" tra prima e seconda parte sarebbe più probabilmente in relazione con la crisi spirituale che colse Petrarca a partire dal 1343; la morte di Laura, di cui scrisse nel sonetto CCLXIX, sarebbe sopraggiunta dunque a rendere ancor più necessaria una svolta esistenziale, a fargli abbandonare il «giovenile errore» e intraprendere un cammino di purificazione.

Un ruolo fondamentale assume all'interno dell'opera il numero 6. Le liriche sono 366 (se si eccettua la prima, che funge da proemio, ce ne sarebbe una per ogni giorno dell'anno); il 6 aprile 1327 sarebbe avvenuto l'incontro con Laura e il 6 aprile 1338 è la data della sua morte indicata dal poeta.



Ideologia, poetica e stile del *Canzoniere*

La modernità del *Canzoniere*

Pur vivendo nell'ultima parte del Medioevo, Petrarca ha molte caratteristiche della nuova età che si va profilando, l'Umanesimo. Se medioevale è la sua concezione cristiana della vita terrena e dell'aldilà, umanistica è la sua inquietudine e sensibilità, il senso angoscioso di caducità di tutte le cose, cui contrappone il desiderio d'amore e quello di gloria, che sono però vissuti come un vizio, un peccato. Se nel *Canzoniere* confluisce tutto il repertorio tematico e formale della tradizione poetica cortese-stilnovista (l'amore inappagato, la donna irraggiungibile strumento di amore-virtù, le speranze, le delusioni, il dolore dell'amante), esso presenta nondimeno caratteri del tutto nuovi, che testimoniano la sua inquietudine e la sua nuova sensibilità (> A2, La voce del critico, p. 473).

Un'opera dalla struttura organica

Uno degli elementi che rende "moderno" il *Canzoniere* rispetto alla tradizione poetica precedente è la volontà dell'autore di creare un'opera organica. Petrarca selezionò e dispose i suoi *fragmenta* in modo da poterli consegnare ai posteri come il diario di un'anima, come l'esemplare itinerario morale di un uomo che ricerca la verità nelle profondità del suo Io e si confronta con l'eterno.

Anche la cronologia interna del *Canzoniere*, organizzata sulla base di una cesura, che definisce le due parti di cui esso si compone come rime "in vita" e rime "in morte" di Laura, denota la volontà dell'autore di "ordinare" e "curare" la ricezione dei suoi testi.

Il rapporto tra donna e poesia

Attraverso la scansione interna del *Canzoniere*, Petrarca pose l'accento sul rapporto tra donna e poesia, o meglio, sul rapporto tra assenza della donna e creazione poetica. Egli infatti decise di porre mano al *Canzoniere*, raccogliendo gli sparsi frammenti dell'anima scritti negli anni, dopo la morte di Laura, intorno al 1349.

Anche Dante fu spinto a concepire la *Vita nuova* dopo la morte di Beatrice: anche nel suo caso fu la separazione definitiva dalla donna amata a indurlo a ricostruire il "libro della memoria", a ripensare e raccontare la propria esperienza amorosa. Però a differenza di Dante, che fa di Beatrice una figura sacra e metafisica, un'intermediaria tra l'uomo e Dio (*cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare*, come scrive in *Tanto gentile e tanto onesta pare*), quando nel *Canzoniere* racconta l'amore per Laura, Petrarca non scioglie il conflitto fra anima e corpo, fra colpa e redenzione, che lo lacera e che attraversa tutta la sua opera. Anche il dialogo con Agostino del *Secretum* non si conclude con il raggiungimento della chiarezza e la conversione, ma con la preghiera a Dio perché perdoni le umane debolezze (> A2, Approfondimenti, p. 463; p. 495).

Poesia e amore non corrisposto

Gli elementi che caratterizzano la modernità di Petrarca sono in gran parte presenti nel sonetto introduttivo del *Canzoniere*, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (> A2 T19), cui l'autore affida la sua idea di poesia e la sua concezione esistenziale, in sintesi la sua dichiarazione di poetica.

In questo componimento la poesia è definita come strettamente connessa all'amore non corrisposto: infatti, le rime sparse e in vario stile che i lettori stanno per affrontare sono scaturite dall'ossessione amorosa del poeta. Scrivendole egli ha trovato conforto e lenimento alle sue pene d'amore. La poesia è dunque espressione dell'Io, di cui registra i diversi e opposti stati d'animo.

Diventato maturo e saggio, il poeta riflette sulle lacrime versate per quell'amore, sull'illusione nutrita a lungo e che ancora a volte lo fa vergognare di se stesso: ora non può non concludere che le lusinghe del mondo sono soltanto un breve sogno, perché destinate a svanire con la morte (*quanto piace al mondo è breve sogno*). Il frutto della sua riflessione è proprio il *Canzoniere*, dove egli ha cercato di porre ordine alle lacerazioni della propria anima oltre che alle *rime sparse* che gli sopravviveranno, vincendo la morte e il tempo.

Il rapporto con i lettori

Innovativo è anche il rapporto che Petrarca ricerca con i lettori. Il sonetto si apre con il vocativo *Voi*: l'Io del poeta si rivolge in modo esplicito a un pubblico che lo ascolta e che non è un pubblico di addetti, ma universale, un'ulteriore novità rispetto alla tradizione lirica.

Santagata, uno dei massimi studiosi contemporanei del poeta, rileva come: «Il testo petrarchesco si rivolge ad un uditorio privo di caratterizzazioni sociali o culturali o ideologiche: non è una cerchia aristocratica né un pubblico borghese, non un gruppo di "scuola", né una udienza specializzata (le donne o i "fedeli d'amore"). L'unico requisito che il testo sembra richiedere al proprio lettore è quello di essere tale, di "ascoltare". È forse la prima volta nell'epoca moderna che la poesia lirica si rivolge a un pubblico non preselezionato. Sicuramente, rispetto alle condizioni duecentesche, anche alle più "aperte", Petrarca ipotizza e richiede un'udienza molto più vasta, tendenzialmente universale. [...] Se mettiamo in rapporto il "voi" che inaugura il *Canzoniere* con quell'"io" che lo affolla in ogni piega, misuriamo in un solo colpo d'occhio tutta la sproporzione tra la vastità del pubblico a cui il poeta si rivolge e la limitatezza dell'oggetto su cui la sua poesia si costruisce» (Santagata, 1979).

LE PAROLE

Donne
Boccaccio, nel proemio del *Decameron*, individua il suo pubblico nelle donne, che accogliendo l'amore nel segreto del cuore dimostrano nobiltà d'animo, secondo la tradizione cortese-stilnovista.

Fedeli d'amore
Dante si rivolge loro nel sonetto *A ciascun alma presa*, istituendo un legame tra amore, cuore gentile (sede propria dell'amore) e attività letteraria: gli innamorati dal cuore nobile si identificano con i poeti, ristretta cerchia di persone elette.

Lo stile: armonia e ricomposizione del dissidio

Petrarca continuò per tutta la vita a correggere le proprie rime, nel tentativo di raggiungere organicità e stile uniforme. Il critico Gianfranco Contini ha parlato al riguardo di «unilinguismo», sottolineando l'uniformità dei termini, dei toni e dei livelli stilistici.

Le scelte lessicali e metrico-sintattiche

A livello di scelte lessicali il *Canzoniere* è caratterizzato da una grande indeterminatezza: in questa raccolta, infatti, la rievocazione prevale sulla descrizione (il ritratto di Laura risulta sempre vago ed evanescente). Il lessico, ben lontano dallo sperimentalismo di Dante, conta un numero limitato di registri ed è accuratamente selezionato, privo di termini realistici, elegante ed equilibrato nella sua armonia, caratterizzato da un suono soave (prevalgono parole piane, ossia con l'accento tonico sulla penultima sillaba).

La struttura metrico-sintattica del *Canzoniere* è lineare e simmetrica. Nel tentativo di esprimere tutte le sfumature dei sentimenti e di ricomporre, nell'armonia della forma, i conflitti interiori, il poeta predilige la coordinazione, le coppie di sinonimi, i parallelismi e le antitesi (*vita e morte*, *pace e guerra*, *dolce e amaro*, *fuoco e ghiaccio*).

L'intensità evocativa delle parole

In genere nel *Canzoniere* le rime non si appoggiano sulle parole chiave o su quelle dal significato più ricco di sfumature: l'intensità evocativa nasce piuttosto dal parallelismo tra parole e suoni.

Le immagini ripetono gli stessi suoni e gruppi consonantici (*lauro-l'aura-l'auro* [alloro-aria-oro]; *l'aura-Laura-l'aurora*, >A2, La voce del critico, p. 475) e si ordinano per poli contrastanti, per opposizioni tra verso e verso, tra emistichio ed emistichio (*Pace non trovo e non ho da far guerra*; *lo spirto è pronto, ma la carne è lassa*; *pascomi di dolor, piangendo rido*; *di fuor... dentro*; *spenti... avampi*; *monti et piagge / et fiumi et selve sappian di che tempre / sia la mia vita, ch'è celata altrui*).

PER LO STUDIO

a. Il *Canzoniere* è la storia dell'itinerario umano e spirituale del poeta. Qual è il senso di tale itinerario e come si conclude?
b. Quali elementi concorrono a definire la modernità della poesia di Petrarca?
c. Che cosa intende il critico Gianfranco Contini quando parla di «unilinguismo» nelle liriche di Petrarca?
d. Quali caratteristiche stilistiche presenta il *Canzoniere*? Spiegale brevemente.

La struttura del *Canzoniere*	Storia di un'anima
Composizioni I-CCLXIII (1-263)	Il primo sonetto funge da proemio: indirizzato ai lettori, in esso si parla dell'amore per Laura come di un «giovenile errore», per poi constatare in chiusura quanto siano fuggevoli le cose belle. I sonetti successivi presentano Laura, mettendo in luce una sua caratteristica, cantano il tormento del poeta per quell'amore mai realizzato e sempre rincorso, il dissidio tra l'aspirazione a una felicità terrena e quella a una vita solitaria e contemplativa, libera dalle tentazioni mondane. L'immagine di Laura segue ovunque il poeta, tutto quello che egli vede e fa lo riconduce al pensiero di lei.
Composizioni CCLXIV-CCCLXVI (264-366)	Nella seconda parte del *Canzoniere* il tema dominante è la morte, o la meditazione sulla morte, e quindi sul tempo e sull'eternità. Il poeta sgomento ripensa alla storia del suo amore, ne intravede l'inutile vagheggiamento, approfondisce i motivi della solitudine, medita con sempre maggiore frequenza sul rapido trascorrere del tempo, sulla vanità delle cose del mondo e della bellezza, ed è preso dal desiderio di rivolgere l'anima a Dio, per purificarsi dall'amore sensuale. Nell'ultimo componimento, al termine del suo itinerario spirituale, egli prega solennemente la Vergine perché lo aiuti a trovare la pace a cui aspira. Vi è poi un gruppo di liriche, per lo più nella sezione "in vita" di Laura, di ispirazione civile, morale e politica (il poeta condanna la corruzione della curia papale avignonese, invita i signori d'Italia a por fine alle lotte fratricide, > A2 T18) o riferite a specifiche occasioni (il dolore per la morte degli amici Sennuccio del Bene e Cino da Pistoia), che costituiscono momenti a sé stanti nel vario articolarsi dei pensieri e delle passioni interiori del poeta.

La metrica del *Canzoniere*

Nel *Canzoniere* sono presenti liriche in tutte le forme metriche della poesia in volgare (sonetti e canzoni, prevalenti, ballate, madrigali e sestine). Endecasillabi e settenari, musicali e armoniosi, esprimono un periodare ordinato e di insuperabile eleganza formale.

Il sonetto

Il sonetto è la forma metrica più diffusa nella lirica italiana, perché la sua brevità lo rende particolarmente duttile e consente di trattare qualsiasi argomento, da quello amoroso a quello politico. Sembra che il termine derivi da *sono*, "suono" (in origine era accompagnato dalla musica), ma con il tempo la parola è passata a indicare una forma metrica fissa, quasi certamente derivata dalla canzone. Il sonetto ripete infatti la struttura della strofa della canzone: 14 endecasillabi, suddivisi in due quartine e due terzine (le quartine corrispondono ai piedi della fronte nella canzone; le due terzine corrispondono alle volte della sirma). Le quartine prevedono diverse combinazioni e il sonetto petrarchesco presenta tutta la gamma delle rime: alternate (ABAB, ABAB) o incrociate (ABBA, ABBA) nelle quartine; alternate (CDC, DCD), ripetute (CDE, CDE) o invertite (CDE, EDC) nelle terzine.

Lo schema metrico della canzone

La canzone, inventata dai provenzali (> A1, Approfondimenti, p. 100), fu giudicata da Dante Alighieri il canto per eccellenza e la forma di poesia più illustre. Con Petrarca raggiunse la struttura esemplare: cinque strofe (dette stanze) in endecasillabi e settenari, seguite da una chiusura (congedo o commiato) che può essere più breve e solitamente richiama lo schema della sirma o della parte finale della stanza. Ciascuna stanza è così suddivisa:

- fronte, divisa in primo piede e secondo piede (di sei versi);
- sìrma (o sirima, di sette versi), indivisa o divisa in prima volta e seconda volta;
- chiave, che collega la fronte alla sirma, in rima con l'ultimo verso della fronte.

Per esempio, ciascuna strofa della canzone CXXIX (*Di pensier in pensier*) è composta di 11 endecasillabi e due settenari secondo lo schema ABC ABC, c DEeDFF (dove le maiuscole segnalano gli endecasillabi e le minuscole i settenari). Il congedo è qui di sette versi ed è composto di due settenari e cinque endecasillabi, secondo lo schema g HIi HLL, che ripropone la struttura di ogni stanza a partire dalla chiave. Presentiamo qui la prima stanza e il congedo.

PER LO STUDIO

a. Che cosa sono le quartine e le terzine?
b. Da quante strofe è costituita la canzone petrarchesca?
c. Quale corrispondenza c'è tra quartine e terzine del sonetto e strofa della canzone?

Prima stanza

Di pensier in pensier, di monte in monte,	I piede	A	fronte
mi guida Amor, ch'ogni segnato calle		B	
provo contrario a la tranquilla vita.		C	
Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte,	II piede	A	
se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,		B	
ivi s'acqueta l'alma sbigottita;		C	
et come Amor l'envita,	chiave	c	sirma
or ride or piange, or teme or s'assecura;	I volta	D	
e 'l volto che lei segue ov'ella il mena		E	
si turba et rasserena,		e	
et in un esser picciol tempo dura;	II volta	D	
onde a la vista huom di tal vita experto		F	
diria: – Questo arde, et di suo stato è incerto. […]		F	

Canzone, oltra quell'alpe	g	congedo
là dove il ciel è piú sereno et lieto	H	
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente	I	
ove l'aura si sente	i	
d'un fresco et odorifero laureto:	H	
ivi è 'l mio cor, e quella che 'l m'invola	L	
qui veder pôi l'imagine mia sola.	L	

1-13
L'amore porta la mia mente di pensiero in pensiero e mi spinge a cercare luoghi impervi e selvaggi, poiché ogni sentiero che riveli la presenza umana mi toglie la tranquillità interiore.
La mia anima tormentata si placa soltanto sulle rive di ruscelli e sorgenti che scorrono in un lieve pendio o in ombrose valli poste fra due colline; e, a seconda di ciò che in lei suscita il sentimento d'amore, passa dalla gioia al tormento, dal timore alla fiducia.
Il mio volto, che riflette i sentimenti alterni dell'animo, a sua volta si turba e si rasserena e in ogni condizione rimane poco tempo, tanto che chiunque avesse esperienza dell'amore, al solo vedermi direbbe: – Costui arde di passione e non è certo di essere ricambiato dalla sua donna.

66-72
Canzone, oltre quei monti là dove il cielo è più sereno e lieto, mi rivedrai accanto a un ruscello che scorre, presso il quale si sente la fragranza di un laureto fresco e profumato: lì è il mio cuore, e colei che me lo ruba può vedere in quel luogo soltanto la mia immagine.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (I)

A 2
T 19

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Questo sonetto, scritto tra il 1345 e il 1350, fu presumibilmente posto da Petrarca a introduzione del *Canzoniere* quando, avendo già composto gran parte degli altri componimenti, decise di riunire in un unico volume le "rime sparse".

La forma metrica segue lo schema delle rime incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e ripetute nelle terzine (CDE CDE).

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto
e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

1-4
Voi, lettori, che ascoltate, in rime sparse, l'eco di quei sospiri con i quali io (*ond'io*) nutrivo il mio cuore negli anni del mio primo giovanile smarrimento amoroso (*errore*), quando ero in parte un uomo diverso da quello che sono oggi:

3. in sul... errore: etimologicamente "errore" deriva da "errare", che significa "vagare senza meta"; qui indica, per metafora, il disorientamento spirituale del poeta a causa dell'amore per Laura.

5-8
ovunque sia qualcuno che, per diretta esperienza personale (*per prova*), sappia comprendere che cosa sia l'amore, spero di trovare comprensione oltre che perdono per lo stile mutevole dei miei versi (*del vario stile*), in cui esprimo il mio dolore e insieme ne parlo (*ragiono*) fra le inutili (*vane*) speranze e l'inutile dolore.

5. del vario... ragiono: l'aggettivo, nel riprendere le *rime sparse* dell'incipit, indica i diversi modi in cui il poeta piange e si esprime (*ragiono*: parlo, verseggio) attraverso le rime. Si noti la dipendenza sintattica dal v. 8.

8. pietà... perdono: sono sentimenti di contrizione. Il poeta si rivolge all'emotività dei lettori, per chiedere comprensione (*pietà*), e alla loro coscienza morale, per chiedere il *perdono*; *non che*: letteralmente, non solo.

9-11
Ma ora sì che comprendo bene (*veggio*) come fui per la gente (*al popol tutto*) oggetto di dicerie (*favola*) per un lungo periodo, per la qual cosa fra me e me (*di me... meco*) spesso provo vergogna di me stesso;

10. favola: oggetto di derisione o di pettegolezzo; è un "luogo comune" della poesia amorosa classica, in Orazio (I secolo a.C.) si legge *heu me, per urbem... / fabula quanta fui* (*Epodi*, XI, vv. 7-8).

12-14
le conseguenze (*frutto*) del mio inseguire vane speranze (*vaneggiar*) sono la vergogna, il pentimento e il capire chiaramente che i beni e le passioni che piacciono agli uomini (*quanto piace al mondo*) costituiscono un'illusione passeggera.

14. quanto piace... sogno: l'espressione indica gli interessi terreni contrapposti a quelli spirituali ed è tratta da un versetto dell'Ecclesiaste, uno dei libri dell'Antico Testamento (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*), citato anche nelle *Confessioni* di Agostino.

Analisi e interpretazione

Il proemio ed epilogo del *Canzoniere*
Il sonetto di apertura, con il suo carattere argomentativo, costituisce il proemio e l'epilogo del *Canzoniere*, poiché ne spiega il contenuto e la chiave di lettura morale.
Nelle due quartine, il poeta, rivolgendosi a un lettore indefinito, universale (*Voi... popol tutto*), ma in particolare a chi ha sofferto le sue stesse pene d'amore (*ove sia chi per prova intenda amore*), si augura sia disponibile alla comprensione e al perdono allorché leggerà nelle sue rime sparse di quali sospiri nutriva il suo cuore un tempo. L'espressione *rime sparse* spiega anche il senso del titolo dell'opera, *fragmenta*, cioè rime di carattere frammentario, modeste. Il poeta definisce poi la propria condizione psicologica (*fra le vane speranze e 'l van dolore*) e prende le distanze da quel suo amore giovanile, che definisce *errore*.
Le due terzine contengono infine una riflessione morale su ciò che il poeta si accinge a "raccontare": la vergogna per essersi prestato per tanti anni a dicerie e derisione, il proprio pentimento, la consapevolezza della vanità delle cose che rendono bella e piacevole la vita (*quanto piace al mondo è breve sogno*).

La contraddizione morale e psicologica
L'amore provato in prima persona dal poeta (*per prova*) è privato dei caratteri laico-filosofici della tradizione cortese-stilnovista e interpretato in chiave cristiana. Qui Petrarca sembra prendere le distanze da quel sentimento, lo chiama *errore*, vale a dire un'illusione che lo ha allontanato dal vero bene, che è Dio, e lo colloca in un tempo passato, nella gioventù, quando lui era un uomo diverso da quello che è ora, ma *in parte*, afferma il poeta, lasciando intendere che l'*errore*/illusione può ancora verificarsi. E in effetti, anche se in età matura il poeta ha voluto dare ordine e forma alle proprie poesie, ovvero alla propria vita, l'amore per Laura non è rinnegato, come testimonia l'ultima terzina, dove il conflitto psicologico tra la follia d'amore (*vaneggiar*) e il pentimento (*pentírsi*) sfuma nella riflessione sul carattere fuggevole delle esperienze umane, nel rimpianto per tutto ciò che come un sogno è destinato a finire.

La tensione dell'Io e l'armonia dello stile
La tensione concettuale del componimento si riflette nella raffinata cura formale, che conferisce armonia e unità alle contraddizioni dell'io lirico.

Il livello sintattico Il sonetto presenta un costante accordo tra periodo metrico e periodo sintattico, per cui la fine di ogni verso coincide con il concludersi della frase, o di una parte di essa di senso conpiuto. Fa eccezione il passaggio fra i versi 9 e 10 (*al popol tutto / favola fui*), nella prima terzina. Nella seconda terzina l'accostamento dei verbi mediante polisindeto, con il ripetersi della congiunzione coordinante "e" (*e 'l pentírsi, e 'l conoscer*), spezza il ritmo del verso e accentua il tono solenne della conclusione.

Il livello lessicale e retorico A livello lessicale e retorico l'uso ripetuto di forme verbali, aggettivi e pronomi di prima persona sottolinea la forte presenza dell'Io del poeta.
In particolare si noti ai versi 5-6 la costruzione antitetica a chiasmo (*piango et ragiono / speranze e... dolore*) dove a *piango* corrisponde il dolore e a *ragiono*, cioè al momento dell'equilibrio, la speranza. Al verso 11 si ha un'antitesi tra l'Io della maturità, profondamente mutato, reso forte dalla sofferenza, e l'Io passato, che ha fatto scelte esistenziali errate.

I suoni: allitterazioni e rime L'antitesi è rafforzata fonicamente dall'allitterazione in *-m* delle parti pronominali di prima persona: il verso 11 *di me medesmo meco mi vergogno*, a parere di Contini, quasi simula il balbettio di chi prova vergogna.
La fitta trama di allitterazione dei suoni in *-p* (*sparse, sospiri, primo, parte, piango, speranze, prova, spero, pietà, perdono, popol, tempo, pentérsi, piace*) e in *-v* (*Voi, nudriva, giovenile, vario, vane, van, ove, prova, trovar, veggio, favola, sovente, vergogno, vaneggiar vergogna, breve*) comunica nel corso della lirica la lacerazione e l'ansia dell'Io, il suo smarrirsi e ritrovarsi.
La rima quasi identica tra le quartine (*suono... sono... ragiono... perdono*) e le terzine (*vergogno... sogno*) tende a creare una chiusa perfetta delle singole strofe.

Attività

1. La presentazione dell'opera
Parlare
Dopo aver riletto attentamente il testo, individua i termini che rinviano:
- alla struttura della raccolta del *Canzoniere*;
- alla categoria di lettori destinatari dell'opera;
- ai tempi verbali che indicano l'alternarsi del presente e del passato;
- alle caratteristiche dell'Io presente (per esempio, *vergogna è il frutto*) e dell'Io passato del poeta (per esempio, *giovanile errore*);
- al tema della vanità delle passioni e dell'illusione delle cose terrene (per esempio, *quanto piace al mondo è breve sogno*).

Raccolti questi dati, spiega in che senso il sonetto costituisce il proemio e l'epilogo del *Canzoniere*. Hai a disposizione 10 minuti per il tuo intervento orale.

2. L'allitterazione
Nei versi compare ripetutamente la figura dell'allitterazione. Rintracciala, spiega in che cosa consiste e analizzane gli effetti, fornendo almeno due esempi.

La modernità di Petrarca

Marco Santagata, curatore di un'edizione del *Canzoniere* di Petrarca nel 1996, ne interpreta la produzione come un unico ideale progetto di autobiografia e ne mette in evidenza i caratteri di modernità nei confronti della tradizione, della lingua e della metrica. Per il modo di «concepire la poesia» e nel confronto con le «tendenze dominanti nella lirica a lui contemporanea» egli ha rappresentato «il più grande fenomeno di letteratura di consumo prima della cosiddetta letteratura di massa».

Contro l'immagine del lirico schivo, riluttante agli esperimenti e alieno da compromissioni, contro l'immagine cioè di un Petrarca opposto in tutto e per tutto a quell'inesausto sperimentatore che fu Dante, bisogna insistere sull'omogeneità di fondo tra il suo modo di fare e concepire la poesia e le tendenze dominanti nella lirica a lui contemporanea.

Moderno è il suo comportamento nei confronti della tradizione letteraria. Lo caratterizza un ecumenismo[1] che non ha riscontro nei rimatori coevi, pur così inclini all'ibridismo culturale. Al dettato di Petrarca è sottesa non solo l'intera tradizione lirica in volgare (italiana, cioè, e provenzale), ma, si può ben dire, tutta la gamma delle esperienze letterarie a lui accessibili, dal Dante della *Commedia* ai classici latini, dalla Bibbia e dai Padri agli scrittori dell'età di mezzo, giù giù sino ai contemporanei, Boccaccio compreso. Con ciò non intendo affatto suggerire che un simile spessore culturale sia paragonabile all'eclettica, ma il più delle volte incontrollata congerie di molta lirica coeva. A differenziare Petrarca non è solo la mole del suo bagaglio di letture (di cui va tuttavia sottolineata la straordinarietà), ma soprattutto la consapevolezza del tipo di rapporto che egli instaura con la tradizione e quindi il dominio assoluto che egli esercita su ciò che è suo e su ciò che fa suo.

Moderna è la sua lingua. È giusto insistere sull'omogeneità tonale[2] del suo vocabolario, costruito resecando gli estremi del tecnicismo da un lato e del parlato dall'altro, sull'effetto di "chiusura" prodotto da un inventario lessicale che privilegia l'emblema, cioè la parola semanticamente indefinita, sulla referenzialità[3]; insomma, è giusto rilevare il carattere astratto e formale di una lingua lontanissima dall'uso. A patto, però, di non dimenticare che questa lingua, se appare così aristocratica e selettiva rispetto all'incontrollato affollamento verbale di molti rimatori coevi e, soprattutto, rispetto alla magnanimità lessicale della *Commedia*, possiede una plasmabilità e una ricchezza di lemmi[4] che la distinguono nettamente da quella del lirismo "tragico" predantesco.

Moderna è la sua metrica. Dopo secoli di petrarchismo lirico solo la ricostruzione storica consente di vedere quanto sperimentalismo sottostia a scelte che diventeranno canoniche. La sestina ne è un esempio clamoroso. La tradizione romanza ne aveva prodotti pochissimi esemplari (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di Arnaut Daniel[5], all'origine di un paio di imitazioni provenzali, e *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* di Dante) ancora lontani da una forma stabile. Petrarca, anche perché stregato dalla magia del sei, il numero sacro a Laura, ne fa una delle sue forme metriche principali. [...]

Il test più significativo per valutare la modernità metrica di Petrarca è comunque rappresentato dal madrigale. Con il senno di poi la presenza nel *Canzoniere* di quattro madrigali (52, 54, 106, 121) non desta alcuna sorpresa, ma ai tempi di Petrarca il madrigale era di nascita talmente recente[6] che, se i suoi non sono i primi in assoluto, sono certamente tra i primi madrigali d'autore pervenutici. Madrigale significa poesia per musica: significa cioè compromissione con quella moda della polifonia profana[7] che, abbiamo detto, costituisce il segno più evidente dell'uso sociale della poesia lirica. [...]

Con tutto ciò, è sufficiente una lettura anche distratta per rendersi conto che le poesie di Petrarca sono profondamente diverse dalla media della lirica trecentesca. [...]

È facile vedere come le peculiarità del Petrarca lirico siano tutte tra loro collegate e come altresì convergano tutte verso un punto, un denominatore che potrebbe essere definito con la categoria di "classicismo". A sua volta, questa categoria culturale può essere rapportata a un nucleo psicologico profondo. La volontà di durare, di costruire oggetti stabili, di proferire parole che il tempo non deforma, non sorprende in un uomo così scopertamente ossessionato dallo scorrere del tempo, dalla labilità della vita e dalla fragilità dei segni: "è il suo romanticismo – ha scritto Contini – che è condizione del suo classicismo". Semmai sorprende che contro l'annullamento egli metta in campo dei testi a prima vista di così poco peso quali le rime amorose in volgare; che l'ansia del vuoto possa averlo spinto a erigere a monumento ciò che di più effimero il mondo letterario gli offriva. E infine […] fa riflettere che l'inquietante scommessa di un uomo solo e angosciato abbia storicamente prodotto il più grande fenomeno di letteratura di consumo prima della cosiddetta letteratura di massa.

(Santagata, 1996)

1. ecumenismo: qui nel senso che Petrarca recepisce la lezione di autori diversi.

2. omogeneità tonale: uniformità di tono. Il critico Gianfranco Contini la definisce «unilinguismo» (uniformità di stile, registro e lessico che rifugge dagli estremi dell'aulico e del prosaico) in opposizione al plurilinguismo di Dante.

3. referenzialità: denotazione.

4. lemmi: parole.

5. Arnaut Daniel: > A1, Approfondimenti, p. 100.

6. madrigale... talmente recente: il madrigale nasce in Italia nella seconda metà del Trecento, dalla stanza della canzone. Era un tipo di componimento breve, legato alla musica e di argomento amoroso, accompagnato da strumenti musicali (viole, flauti, organetti). > A2, p. 399.

7. polifonia profana: nel secondo Trecento i componimenti per musica dell'*Ars Nova* ("Arte nuova") seguivano una tecnica polifonica, cioè a più voci, diffusa soprattutto a Firenze. Il termine "nuova" indica un sistema che, prescindendo dalla musica sacra, accoglie anche l'influsso della musica popolare (> A2, p. 388).

PER LO STUDIO

a. Che cosa intende Santagata quando definisce Petrarca «moderno» nei confronti della tradizione?

b. In che cosa consiste la modernità linguistica di Petrarca?

c. In quali aspetti si può valutare la modernità metrica di Petrarca?

I temi del *Canzoniere*

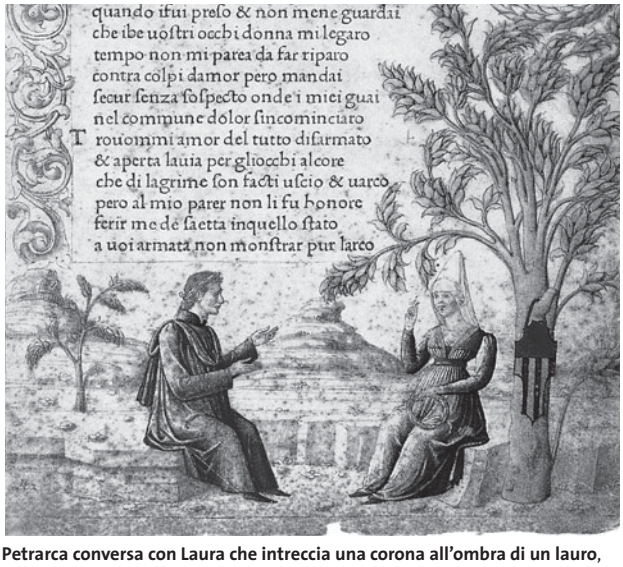
Dalla donna-angelo alla bellezza profana di Laura

Il tema centrale del *Canzoniere* è quello dell'amore del poeta per Laura, un amore che resta irrealizzato. Molti critici ritengono certa l'esistenza di Laura e la identificano con Laura di Noves, la sposa del marchese Ugo de Sade morta di peste nel 1348. Altri la reputano una finzione letteraria e in ogni caso vedono nel nome Laura un *senhal*, uno pseudonimo che allude a una qualità dell'amata, secondo una consuetudine che risale alla tradizione provenzale, poi ripresa anche da Dante (Beatrice è insieme Beatrice Portinari e colei che dà beatitudine) e da Boccaccio (Fiammetta è il *senhal* di Maria d'Aquino, la donna che infiammò il cuore dello scrittore). Laura starebbe per il lauro, l'alloro, che simboleggia la gloria, e quindi anche la gloria poetica; in sintesi Laura starebbe a indicare la poesia (> A2, La voce del critico, p. 475).

L'inquietudine d'amore

Il tema dell'amore per Laura corrisponde dunque al tema della poesia, giacché ne costituisce la fonte. Con la sua irraggiungibilità, Laura domina la mente del poeta, è un amore vissuto come una dolce prigione, i cui simboli sono "nodi" dai quali l'innamorato non può liberarsi.

L'io lirico oscilla tra sentimento religioso e passione sensuale (> A2 T20), tra la tentazione di cedere alle illusioni e alle vane speranze e il sentimento di vuoto e di infelicità per la lontananza della donna (> A2 T21). L'amore cerca un appagamento anche solo visivo, ma la presenza e bellezza fisica dell'amata turbano il poeta, che teme di cadere nel peccato e di allontanarsi da Dio. Prigioniero dell'amore per Laura, il poeta ricerca talvolta luoghi solitari, che plachino o consolino la sua passione (> A2 T22), altre volte, al contrario, li fugge, per la paura di restare solo con la propria angoscia (> A2 T27).


quando ifui preſo & non mene guardai
che ibe uoſtri occhi donna mi legaro
tempo non mi parea da far riparo
contra colpi damor pero mandai
ſecur ſenza ſoſpecto onde i miei guai
nel commune dolor ſincominciaro
T rouommi amor del tutto diſarmato
& aperta lauia per gliocchi alcore
che di lagrime ſon facti uſcio & uarco
pero al mio parer non li fu honore
ferir mi de ſaetta inquello ſtato
a uoi armata non monſtrar pur larco

Petrarca conversa con Laura che intreccia una corona all'ombra di un lauro, 1470, particolare della pagina iniziale di un'edizione a stampa del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, 1470.

La rievocazione memoriale

La donna di Guinizzelli, Cavalcanti e Dante è statica nella sua bellezza, è oggetto di contemplazione più che di rievocazione memoriale, come accade invece nel *Canzoniere*. Petrarca canta la bellezza fisica di Laura, il luogo in cui l'ha incontrata, il tempo dell'innamoramento (> A2 T23); la descrive con vitalità e movimento (> A2 T24) su uno sfondo naturale, che ne esalta la dolcezza (> A2 T25).

Il paesaggio e il sentimento dello scorrere del tempo

In particolare i paesaggi, con la loro mutevolezza (vento e acqua sono gli elementi naturali dominanti), evocano anche il senso di precarietà della vita, il sopraggiungere della vecchiaia che spegne la giovinezza (> A2 T28; A2 T29).

A differenza della donna-dea di Cavalcanti, o della Beatrice dantesca, immersa in una dimensione eterna, Laura è soggetta allo scorrere del tempo che ne offusca la bellezza. Anche quando è paragonata a un angelo o a una creatura sovrumana, lo è solo a scopo di lode, di celebrazione, non in virtù di un'esperienza religiosa o teologica, ma di un'esperienza psicologica tutta umana e soggettiva del poeta (> A2 T26).

Le contraddizioni irrisolte

Pur concludendosi con la preghiera alla Vergine, quale guida per la vita ultraterrena, il *Canzoniere* non indica una soluzione al dissidio che tormenta il poeta, combattuto tra l'amore sensuale, che lo allontana da Dio, e l'ansia di redenzione (> A2 T30). A differenza del viaggio dantesco, verticale, quello di Petrarca si presenta come un percorso tortuoso, circolare, proprio perché egli non riesce a operare una scelta tra il mondo terreno e il mondo celeste, e ciò anticipa la visione esistenziale dell'Umanesimo e del Rinascimento.

Sotto il profilo contenutistico e stilistico più generale occorre ricordare che le scelte tematiche e linguistiche del *Canzoniere* hanno influenzato profondamente tutta la successiva poesia amorosa, italiana ed europea (> A2, Approfondimenti, p. 489).

PER LO STUDIO

a. Quali turbamenti provoca in Petrarca l'amore per Laura?

b. Che cosa significa che, nella celebrazione poetica della figura femminile operata da Petrarca, la donna diviene oggetto di rievocazione memoriale?

c. In che modo influisce il passare del tempo sulle figure di Laura e Beatrice?

d. Si può individuare nel *Canzoniere* una soluzione al conflitto interiore che affligge il poeta analoga a quella che si manifesta nella *Commedia* di Dante? Per rispondere puoi leggere anche l'approfondimento su Dante e Petrarca a p. 495.

Laura tra mito e simbolo

Il nome di Laura evoca il lauro (latino *laurum*), o alloro (greco *dàphne*), caro ad Apollo, maestro delle Muse. Nella mitologia l'alloro è la pianta in cui viene trasformata la ninfa Dafne.

Il mito di Dafne e la corona d'alloro

Come racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* (I secolo a.C.), la ninfa Dafne desiderava restare vergine. Ma Apollo, colpito dalla freccia di Cupido, si innamorò perdutamente di lei e cercò di possederla; durante la fuga disperata per sottrarsi all'abbraccio del dio, Dafne rivolse una preghiera al padre Peneo il quale, impietosito, la trasformò in un albero di lauro. Da allora questa pianta sempreverde divenne sacra ad Apollo e fu destinata all'incoronazione dei poeti, degli atleti e dei condottieri (*E come il mio capo è sempre giovanile con la chioma intonsa, anche tu porta sempre, senza mai perderlo, l'ornamento delle fronde!*). L'eterno amore del dio per Dafne divenne così simbolo dell'eternità della gloria, dell'arte e della poesia (*Poiché non puoi essere moglie mia, sarai almeno il mio albero. O alloro, sempre io ti porterò sulla mia chioma, sulla mia cetra, sulla mia faretra*).

La tradizione, diffusa nell'antichità, di cingere con l'alloro il capo dei poeti, si è tramandata fino a noi. Ancora oggi, al termine della cerimonia di laurea universitaria (la quale trae il proprio nome dal lauro), persiste l'uso da parte dei neolaureati di indossare una corona di alloro, simbolo del traguardo raggiunto e nel contempo augurio di gloria futura.

Laura-lauro-laurea poetica

Che sia una donna reale o meno, Laura nel *Canzoniere* diventa un simbolo. Petrarca conferisce al mito un significato letterario autonomo: come Apollo, è innamorato della ritrosa Laura-Dafne, personificazione della poesia e simbolo della tentazione della gloria letteraria, cui egli aspira (nell'aprile del 1341 fu laureato poeta al Campidoglio e venne incoronato con l'alloro).
Si legga di seguito una riflessione sui molteplici significati che assume la parola "Laura" in Petrarca.

Ritratto di Laura, XVI secolo. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana.

Nell'opera petrarchesca il nome di Laura è al centro di una rete di omofonie[1], allitterazioni, associazioni, assonanze, giochi di parole, che in alcuni momenti paiono costituire il cuore, la radice da cui si dirama, in un movimento di va-e-vieni, che si avvolge costantemente su se stesso, tutta l'immensa fronda del *Canzoniere*. E in questa trama di figure, di giochi linguistici, particolare rilievo assume, come è noto, l'assonanza o il *calembour*[2] – per dirla con Contini – tra *Laura*, il nome della donna amata, l'oggetto irraggiungibile del desiderio, l'oggetto dell'amore impossibile, e aura, il soffio, il vento che spira dal luogo dove si trova l'amata[3] e che diventa poi, per estensione, Spirito Vitale, respiro, atmosfera e ancora: alone, aureola, alba ecc. C'è anche un'altra assonanza di particolare rilievo, quella tra Laura e lauro: la pianta che per analogia diventa l'emblema della donna amata, della sua irraggiungibilità, come Dafne inseguita da Apollo, che si trasforma in alloro; oppure, che è simbolo dell'eternità sempreverde dell'amore. Ma il lauro è anche simbolo della gloria poetica, della poesia *tout-court*[4], della scrittura poetica.

Di qui – riducendo il discorso entro un percorso volutamente schematico – Laura, l'amore impossibile, proprio in quanto tale, si trasforma in un soffio, in una brezza, in un'aura che guida verso il lauro, verso la scrittura, verso la poesia. L'amore impossibile, cioè, trova la sua trasfigurazione, la sua sublimazione nel canto poetico. [...]

L'oggetto d'amore funziona come musa in quanto non è una realtà erotica ma è un amore vietato, sfuggente o inesistente. In una situazione di appagamento non si dà possibilità di poesia: nell'appagamento spirituale e fisico, nella completa comunione con un'altra persona che rappresenta la totalità del mondo, non c'è più bisogno di fare poesia.

La poesia si fa quando c'è una insufficienza da colmare, una oscurità da perforare, un oggetto mancante da conquistare. Ecco allora entrare in scena l'aura [...], in definitiva, una realtà molto semplice, cioè l'ispirazione, la voce della poesia, la voce del testo che vuole realizzarsi attraverso il lavoro, anche artigianale, maieutico[5] del poeta. Il farsi della poesia, probabilmente, partecipa di qualcosa di misterioso, di imprevedibile, di impalpabile. Potremmo parlare di un ictus di conoscenza. Una poesia, cioè, vuole essere scritta; c'è un misterioso momento di incontro tra l'autore e il testo che deve usare dal suo lavoro: l'aura è essenzialmente questo.

(Mecatti, 1992-1993)

1. omofonie: parole dal suono uguale o affini per significato.
2. *calembour*: dal francese, gioco di parole.
3. aura... dove si trova l'amata: qui è evidente il riferimento al verso *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* del sonetto XC (> A2 T24).
4. *tout-court*: dal francese, in breve.
5. maieutico: letteralmente, "che fa emergere gradatamente". Il termine, di origine greca, indica il metodo induttivo utilizzato da Socrate per far scaturire la verità e le conoscenze dalla mente dell'interlocutore attraverso il dialogo. L'esercizio della maieutica è detto anche "metodo della levatrice" (Socrate afferma scherzosamente di averlo appreso dalla madre Fenarete, levatrice), una sorta di parto spirituale per le anime, con la differenza che la levatrice di Socrate "aiuta nei parti uomini e non donne, e sorveglia la generazione delle anime e non dei corpi" (da Platone, *Teeteto*, 149).

PER LO STUDIO

a. Quale significato ha la pianta di alloro nella mitologia?
b. Di che cosa è simbolo Laura nel *Canzoniere*?
c. Quali affinità di suoni e di significati evoca il nome di Laura?

A 2
T 20

Era il giorno ch'al sol si scoloraro (III)

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Il giorno dell'incontro con Laura, il 6 aprile 1327 (nella chiesa di Santa Chiara, ad Avignone) segna per il poeta l'inizio dell'innamoramento e del tormento interiore. Il sonetto è stato scritto tra la fine del 1348 e il 1350, dopo la morte di Laura, ma è stato collocato dal poeta all'inizio del *Canzoniere*.

La forma metrica è il sonetto composto di 14 endecasillabi secondo lo schema ABBA, ABBA nelle quartine, CDE, DCE nelle terzine.

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo factore i rai;
quando i' fui preso, e non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi parea da far riparo
contra colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incomminciaro.

Trovommi Amor del tutto disarmato,
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.

1-14
Era il giorno in cui al sole si oscurarono i raggi (*rai*) per pietà del suo Creatore (*factore*), quando fui catturato (dall'amore) e non seppi difendermi (*guardai*), poiché i vostri begli occhi mi legarono (*legaro*). Non mi sembrava un giorno in cui dovermi guardare dall'assalto d'Amore (il venerdì santo è dedicato alla meditazione e alla penitenza), perciò (*però*, dal latino *per hoc*, a causa di ciò) me ne andai sicuro (*secur*, dal latino *sine cura*, senza preoccupazione) e senza timore (*sospetto*); per cui i miei guai iniziarono in un momento di dolore comune a tutti i cristiani (per la morte del Redentore). Amore mi trovò del tutto impreparato (*disarmato*) e trovò aperta la strada che dagli occhi porta al cuore, (occhi) che sono diventati il varco da cui passano le lacrime (*fatti uscio et varco* per l'amore non corrisposto). Perciò, secondo il mio parere, non fu per lui (*li*, intende Amore) motivo d'onore ferire me con la sua freccia (*saetta*) e a voi, ben difesa (*armata* dall'onestà contro ogni insidia) non mostrare neppure l'arco.

Analisi e interpretazione

L'amore giogo del cuore
Le due quartine descrivono il giorno dell'incontro con Laura, il venerdì di Pasqua, il giorno in cui il sole si oscurò per la pietà provata per la morte del suo Creatore. Quel giorno, il dio Amore colpì inaspettatamente il poeta con la sua freccia e i begli occhi di Laura lo avvinsero.
Le due terzine descrivono l'innamoramento. Amore trovò aperta la via del cuore, passando attraverso gli occhi, che diventano poi il varco per le lacrime: il sentimento del poeta è infatti destinato a non essere ricambiato, perché Laura non è stata colpita dalle frecce d'Amore.
La descrizione dell'innamoramento rinvia alla lirica provenzale-siciliana e stilnovista: prima l'immagine della donna colpisce gli occhi, poi l'amore trova la via per raggiungere il cuore. Alla lode stilnovista degli occhi della donna e della sua onestà si accompagna però l'immagine dell'innamorato sofferente.
L'espressione *senza sospetto* (v. 7) rimanda ai versi danteschi su Paolo e Francesca: come l'anima del poeta è fuorviata dalla passione amorosa in un giorno dedicato alla meditazione e alla penitenza, così i due amanti si rivelano il loro amore peccaminoso senza sapere cosa sta per accadere (*soli eravamo e sanza alcun sospetto, Inferno* V, v. 129).

I motivi religiosi
I motivi liturgico-cristiani danno alla vicenda del poeta innamorato un significato esemplare. La data dell'incontro è simbolica: il dolore dei cristiani per la passione e morte di Gesù coincide con il tormento d'amore nel cuore dell'amante. Come raccontato nei Vangeli, quel giorno il sole si oscurò: la passione di Cristo è accostata a quella amorosa, l'amore terreno e sensuale distoglie temporaneamente dall'amore di Dio.

Lo stile
Tra gli elementi stilistici più rilevanti occorre notare la metafora dei "lacci d'amore" (*fui preso... mi legaro*), l'accostamento di elementi tipici della letteratura classica al concetto di Amore (divinità armata di *saetta* e *arco*), l'indeterminatezza dello stile.

Attività

1. Il giorno dell'innamoramento
Perché il poeta non pensava di poter essere assaltato da Amore il 6 aprile 1327?

2. Il sentimento d'amore
Come si manifesta il sentimento d'amore? Quali effetti produce?

Movesi il vecchierel canuto et biancho (XVI)

A 2
T 21

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Il sonetto sarebbe stato composto nel 1337, anno in cui Petrarca visitò Roma per la prima volta al seguito del cardinale Giacomo Colonna.

La forma metrica segue lo schema delle rime incrociate nelle quartine (ABBA, ABBA) e ripetute nelle terzine (CDE, CDE).

Movesi il vecchierel canuto et biancho
del dolce loco ov'à sua età fornita,
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;

indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto più pò col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;

et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di colui
ch' ancor lassù nel ciel vedere spera:

così, lasso, talor vo cercand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disïata vostra forma vera.

1-14
Il vecchietto, bianco di capelli e pallido in viso si allontana (*Movesi*) dall'amato luogo dove ha trascorso la sua vita (*ov'à sua età fornita*), e dalla sua famiglia sconvolta che vede il caro padre venire a mancare forse per sempre; di lì (*indi*), trascinando poi il vecchio corpo (*antiquo fianco*) per gli ultimi giorni della sua vita, quanto più può, si aiuta (*s'aita*) con la forza della volontà, consumato dagli anni e affaticato dal viaggio; e arriva a Roma, seguendo il suo desiderio, per ammirare l'immagine di Colui che spera di vedere di nuovo in Paradiso (*nel ciel*); così, misero me (*lasso*), talvolta anch'io cerco, o Donna, per quanto è possibile, la vostra (di Laura) desiderata immagine (*forma vera*, letteralmente, reale sembianza) in altre donne (*in altrui*).

Analisi e interpretazione

Il pellegrino e il poeta
Nel sonetto si snoda un'ampia similitudine tra un vecchio pellegrino, che affronta un faticoso viaggio per contemplare l'immagine di Cristo impressa nell'icona bizantina detta "Veronica" ("vera icona", dal latino *vera*, "vero", e dal greco *eikon*, "immagine"), e il poeta, pellegrino d'amore che invano cerca di scorgere nel volto di altre donne una qualche traccia del volto di Laura lontana.

La tensione verso Dio
L'immagine del volto di Cristo (vv. 9-10) nella Veronica della basilica di San Pietro a Roma, è venerata come una reliquia, poiché il lino in cui è impressa sarebbe quello con cui, durante la salita al Calvario, una donna pia avrebbe asciugato il volto sanguinante di Cristo. L'episodio è ricordato nella sesta stazione della *Via Crucis*, e Veronica nella tradizione ha finito per indicare anche il nome della donna che ebbe pietà di Cristo.
I critici De Sanctis e Sapegno sottolineano la sproporzione della similitudine tra il pellegrino e il poeta, mentre Contini ne coglie la fusione concettuale: la ricerca affannosa di Laura può condurre il poeta a una beatitudine superiore, come quella in cui spera il vecchierello, cioè di vedere il vero volto di Cristo in Paradiso (*ch' ancor lassù nel ciel vedere spera*, v. 11).
Il confronto tra pellegrinaggio di fede e pellegrinaggio d'amore e tra i due oggetti del desiderio, Cristo e Laura, non sarebbe blasfemo, ma esprimerebbe il dissidio morale del poeta, sempre oscillante tra cielo e terra, tanto che Contini parla di «storia sacra di un amor profano»: Petrarca, in altre parole, renderebbe sacro l'amore profano.

Il significato delle figure retoriche
Oltre alla similitudine tra i due pellegrini, su cui poggia l'impianto della lirica, si notano molte altre figure retoriche:
- la dittologia *canuto et biancho* (v. 1) suggerisce, attraverso la coppia di aggettivi, l'immagine visiva della vecchiaia;
- *fianco* (v. 5), per "corpo", è una sineddoche, sostituisce la parte per il tutto;
- il chiasmo *rotto dagli anni, et dal camino stanco* (v. 8) dispone gli elementi della frase in modo incrociato, evidenziando la fatica del viaggio;
- la dieresi su *disïata* (v. 14) prolunga l'indugio del lettore e del poeta nella ricerca di una traccia di quella reale bellezza di Laura.

Attività

1. Il motivo del pellegrinaggio
Perché il vecchierello si mette in viaggio verso Roma?

2. Il chiasmo
Quale funzione ha il chiasmo nel verso 8?

3. La critica
Dalla lettura del sonetto ti appare condivisibile l'opinione di Contini sulle analogie tra il pellegrinaggio del vecchio e quello del poeta? Argomenta la tua risposta.

Dante e Petrarca: pellegrinaggio di fede e pellegrinaggio d'amore

La metafora del pellegrinaggio verso Roma in Petrarca non è casuale: le cronache affermano che lo stesso poeta, nell'autunno del 1300, l'anno del Giubileo, compì pellegrinaggio in quella città. Egli raccontò questa esperienza nel *Familiarum rerum libri*.

«Or ecco la quinta volta io son in viaggio per Roma, e chi può dirmi se sarà l'ultima, come certamente è di tutte le altre la più felice, perché delle mondane cure più nobile è la cura dell'anima, e più d'ogni gloria mortale degna d'accendere i nostri desideri è la gloria celeste?
...Così finalmente arrivi a Roma... la quale chiunque non vide, è temerario se ammira altre città. E, come la fortuna del popolo romano faceva che l'aspetto dell'Urbe talora divenisse più bello, così l'anno giubilare farà che quello sia come già mai, spiritualmente giovevole. Il pellegrino visiterà i sepolcri degli Apostoli... vedrà l'effige del volto del Signore...»

La metafora del pellegrino che si reca a Roma per ammirare il volto di Cristo è inoltre già presente nel canto XXXI del *Paradiso* di Dante, cui Petrarca si è ispirato.

Dante Alighieri
***Paradiso,* XXXI**

Zanichelli, Bologna, 2001

La Veronica

Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra,
che per l'antica fame non sen sazia,

ma dice nel pensier, fin che si mostra:
"Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?";

tal era io mirando la vivace
carità di colui che 'n questo mondo,
contemplando, gustò di quella pace.

103-111
Come è colui che forse viene dalla Croazia a vedere la nostra Sindone, che per il prolungato desiderio non se ne sazia,

ma dice tra sé nel pensiero, finché la contempla: "O mio Signore Gesù Cristo, vero Dio, fu dunque tale il vostro aspetto?";

così ero io, guardando l'immagine fervente di carità di costui [san Bernardo di Chiaravalle] che, sulla terra, dedicandosi alla contemplazione, gustò la pace del Paradiso.

Le certezze di Dante
Come un pellegrino che arriva a Roma da un luogo remoto e selvaggio, forse dalla Croazia (*forse* attesta appunto la genericità di tale provenienza), per contemplare la Veronica, e tanto a lungo ha coltivato questo desiderio (*antica fame*) che non se ne sazia, ma dice tra sé e sé, per tutto il tempo in cui la contempla: "O mio Signore Gesù Cristo, vero Dio, fu dunque tale il vostro aspetto?", così si mostra Dante alla vista di Bernardo, il santo che già sulla terra, dedicandosi alla contemplazione, pregustò la pace del Paradiso. Bernardo si presenta come colui che, compendiando in sé ogni esperienza mistica, è in grado più di ogni altro di guidare Dante alla suprema visione di Dio, che concluderà il suo viaggio nell'Empireo, la città di Dio.

Pietro del Massaio, **Pianta di Roma**, 1469. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Le inquietudini di Petrarca
Alla contemplazione dantesca, espressione di una fede certa e sincera (*Dio verace* v. 107), si oppone l'irrequieta ricerca di Petrarca, il suo viaggio faticoso verso il divino. Forse Petrarca conosceva anche il passo della *Vita nuova* (XL, I) in cui Dante parla di Beatrice ai pellegrini che, recandosi a Roma per vedere la Veronica, passano per Firenze (*imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essemplo de la sua bellissima figura*). Ma Petrarca è più audace: pur aspirando a valori spirituali, soffre per la lontananza di Laura e coltiva il desiderio di vederla.

La similitudine di *Movesi il vecchierel canuto e biancho* potrebbe essere considerata addirittura blasfema, a causa del parallelismo tra il il volto della bella Laura a quello di Cristo sofferente. L'ardito accostamento diviene tuttavia meno sorprendente se si tiene conto delle irrequietudini che hanno tormentato per tutta la vita il poeta, incerto tra le sue aspirazioni spirituali e i suoi desideri terreni, soprattutto quelli relativi a Laura. Laura, in quanto irraggiungibile, essere superiore, si connota di una sacralità che rende l'accostamento alla figura di Cristo meno inverosimile.

PER LO STUDIO

a. Quali diversi stati d'animo prevalgono nel pellegrino Dante e nel pellegrino Petrarca?

Solo et pensoso i più deserti campi (XXXV)

A 2
T 22

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Il sonetto fu trascritto insieme ad altri il 16 novembre 1337. La struttura metrica è a rime incrociate (ABBA, ABBA) nelle quartine, ripetute (CDE, CDE) nelle terzine.

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human la rena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so, ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co llui.

1-14
Solo e pensoso, percorro (*vo mesurando*) con passi pesanti e lenti i luoghi più deserti, e tengo (*porto*) gli occhi attenti per fuggire quei luoghi che recano (*stampi*) traccia (*vestigio*) umana.
Non trovo altro riparo che mi eviti che gli altri possano accorgersi (della mia sofferenza), perché nei miei atteggiamenti senza gioia appare evidente all'esterno come nel mio intimo io sia consumato dalla fiamma dell'amore:
così credo che i monti, i campi (*piagge*), i fiumi e i boschi sappiano ormai di che natura (*tempre*) sia questa mia vita, che è nascosta agli altri.
E tuttavia non riesco a trovare luoghi così impervi, né così deserti da impedire che Amore non mi raggiunga, per parlare con me e io con lui.

Analisi e interpretazione

L'amore tormento
Il tema di questa lirica è l'amore come tormento, capace tuttavia di offrire anche un colloquio ininterrotto e consolatorio. La solitudine della natura, i *deserti campi* del paesaggio esterno, lontano dal tumulto della vita, corrispondono all'esigenza d'introspezione e solitudine del poeta, che non vuole rivelare agli altri le proprie pene e va alla ricerca di luoghi remoti, confidenti e custodi del suo amore. Ma questi luoghi che ricerca non possono impedire che Amore lo raggiunga, e con lui instauri un ideale colloquio.

Interiorizzazione del paesaggio
I sostantivi che descrivono lo spazio, al plurale e senza articoli (deserti *campi, monti, piagge, fiumi, selve, vie*), evocano un paesaggio indeterminato, che corrisponde allo stato d'animo del poeta. La novità, rispetto alla tradizione poetica provenzale e stilnovista, in cui la natura è vista in maniera realistica, consiste nell'interiorizzazione del paesaggio. «Esso costituisce, senza né un luogo né un tempo preciso, la scena di un avvenimento più interiore che esteriore. [...] Paesaggio indeterminato, dolore indeterminato, questo in fondo è tutto. Tuttavia emerge il loro legame reciproco e la natura solitaria sembra poter comprendere la malinconia dell'amante e potergli offrire protezione e sicurezza. La realtà è però ben diversa. Anche nella natura, infatti, egli incontra l'amore cui non può sfuggire (strofa IV). Il tentativo di trovare rifugio nella natura fallisce perché essa, benché incline all'ascolto e alla comprensione, non può essere d'aiuto. Pur essendo l'unico luogo in cui l'amante può meditare con se stesso, essa non lo sottrae alla sua pena» (Friedrich, 1974).
L'idea di paesaggio come luogo dell'anima concorre a fare dell'opera petrarchesca un modello per la lirica europea fino al Novecento (> A2, Approfondimenti, p. 489).

L'equilibrio formale
L'abilità tecnica di Petrarca consiste in una particolare costruzione dei versi, che mira a esprimere una corrispondenza tra lo stato d'animo dell'io lirico e l'andamento ritmico del sonetto. Il lessico, con coppie di aggettivi di analogo significato (*Solo et pensoso, aspre, selvagge*) o esattamente sinonimi (*tardi et lenti*), rafforza la monotonia del ritmo. Il lento e malinconico errare del poeta è reso dalla regolarità e dalla perfetta simmetria metrico-sintattica delle strofe.
Il poeta pare placare il proprio tormento interiore nell'equilibrata struttura formale. Nelle due quartine, due verbi e due aggettivi sono posti a fine verso (esclusi i vv. 1 e 6); nelle due terzine, vi è un *enjambement* fra il primo e il secondo verso, un'antitesi nel terzo. La prima e l'ultima strofa coincidono con un periodo, mentre la seconda e la terza strofa costituiscono un unico periodo centrale.

Attività

1. Stato d'animo e scelte stilistiche
Qual è lo stato d'animo del poeta nella prima quartina e come contribuiscono a esprimerlo costruzione e ritmo dei versi?
2. Il poeta e l'amore
Perché il rapporto con l'Amore è qui costruito su un'antinomia? Attraverso quali strumenti lessicali e retorici è espresso?

A 2
T 23

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno (LXI)

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Il sonetto celebra, benedicendolo, il momento in cui il poeta si innamorò di Laura (> A2 T20). Lo schema metrico è a rime incrociate nelle quartine (ABBA, ABBA) e alternate nelle terzine (CDC, DCD).

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'ànno;

et benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond'i' fui punto,
et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;

et benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte.

1-14
Benedetto sia il giorno, il mese, l'anno, la stagione, il tempo, l'ora e il momento (*punto*) e il bel paese (la Provenza) e il luogo (la chiesa di Santa Chiara ad Avignone) in cui io fui raggiunto dall'effetto dei begli occhi (di Laura) che mi hanno legato; e la dolcezza dolorosa che mi unì ad Amore e le frecce con cui io fui colpito e le ferite che mi penetrano il cuore.
Benedetti i versi (d'amore) (*voci*, le parole del poeta) che ho pronunciati (*ò sparte*) chiamando il nome della mia donna, i sospiri, le lacrime e i desideri; e benedetti siano tutti i componimenti scritti con cui le procuro (*l'acquisto*) celebrità (riferito a Laura) e il mio pensiero che è solo dedicato a lei e nessuna altra ne ha la minima parte.
7. arco... saette: sono le armi d'Amore. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio Cupido è raffigurato alato, con frecce e faretra.

Analisi e interpretazione

Il contrasto delle emozioni d'amore

Il filo conduttore del sonetto è la rievocazione del primo incontro con Laura, e il misto di felicità e affanno, dolcezza e dolore vissuti dal poeta. Nelle due quartine si loda questa esperienza amorosa tutta terrena: qui sono enumerate, con un ritmo suggestivo di omaggio e commemorazione trepidante, le circostanze, il luogo e il momento in cui essa avvenne. Nelle terzine i versi del poeta (*le voci... le carte*) diventano un mezzo per rendere immortale la bellezza fugace di Laura.

Amore e poesia

La personificazione di Amore, dio che colpisce con le frecce del suo arco, e la metafora dei legami dai quali l'innamorato non può liberarsi una volta raggiunto dagli occhi di Laura, appartengono alla tradizione lirica cortese-stilnovista. In Petrarca, oltre all'idea dell'amore come fonte di felicità e di tormento, c'è l'identificazione dell'amore con la scrittura poetica, a sua volta occasione di fama per sé e per la donna amata.

Le scelte retoriche e l'indeterminatezza

Il sonetto è scandito da numerosi procedimenti retorico-sintattici che gli conferiscono il ritmo di una litania:

- l'enumerazione (*'l giorno e 'l mese et l'anno*....);
- l'anafora, che si ripete all'inizio delle quartine (*Benedetto / et benedetto*) e delle terzine (*Benedette / et benedette*);
- la *climax* del v. 1 e l'*anticlimax* del v. 2 (*'l tempo, et l'ora, e 'l punto*);
- la rima equivoca tra *'l punto* del v. 2 e *fui punto* del v. 7;
- la coordinazione mediante il polisindeto (*e... e*);
- l'ossimoro (*dolce affanno*) e le antitesi che benedicono anche le sofferenze d'amore (*le piaghe*, *le lagrime*).

Tutta la prima strofa e la maggior parte dei versi successivi risultano composti da frammenti di parole, poi ampliati mediante aggettivi e frasi relative. È interessante notare come questa scelta, congiunta con l'indeterminatezza, crei un'unica caratteristica stilistica. Per esempio, la situazione dell'incontro con Laura è descritta nella prima strofa soltanto attraverso elementi esterni e analizzati in se stessi (*'l giorno, e 'l mese et l'anno*....); allo stesso modo nella strofa successiva ad Amore vengono accostati i tòpoi della letteratura classica (*l'affanno*, *l'arco*, *le saette*).

Attività

1. La struttura formale e il messaggio
In che modo il sonetto ripropone a livello formale il motivo del conflitto interiore del poeta, diviso tra felicità e tormento?

2. Analisi del testo
Verso l'esame
Il venerdì santo 1338 il poeta celebra l'undicesimo anniversario del giorno dell'innamoramento nella lirica *Padre del ciel*. Leggila a p. 666 e sviluppa l'analisi testuale richiesta.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (XC)

A 2
T 24

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

I seguenti versi sono stati composti tra il 1339 e il 1347. Sono passati molti anni dal primo incontro del poeta con Laura (6 aprile 1327); anche se ora la bellezza fisica della donna è sfiorita, Petrarca ribadisce l'immutabilità del suo amore.

La forma metrica è un sonetto composto di 14 endecasillabi che seguono lo schema ABBA, ABBA nelle quartine, CDE, DCE nelle terzine.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;

e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi parea:
i' che l'èsca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di sùbito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
sonavan altro, che pur voce humana.

Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi; et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.

1-14
I capelli biondi erano scompigliati dal vento (a *l'aura*), che li intrecciava (*avolgea*) in mille delicati nodi; e la luce seducente (*vago*) dei begli occhi di Laura, che ora ne sono quasi privi, brillava in modo straordinario; e mi sembrava, non so se fosse vero o se si trattasse di una mia illusione, che il suo volto esprimesse un sentimento di pietà nei miei confronti. Che cosa c'è di straordinario se io, che avevo nel cuore la predisposizione (*l'esca*) all'amore, subito mi innamorai?
Il suo modo di camminare non era quello di una creatura umana ma di un angelo; e le sue parole risuonavano d'altro che di una semplice voce umana: un angelo del cielo, un sole abbagliante fu quello che io vidi; e anche se ora non fosse più così bella (*tale*), una ferita non guarisce anche se non è più teso l'arco da cui è partita la freccia.

Analisi e interpretazione

Il motivo della lode

Il poeta loda la bellezza di Laura e arriva a definire la donna, con un'iperbole, creatura angelica. Intorno al fluire del tempo è costruita l'opposizione tematica tra le belle sembianze di Laura, che mutano, e il sentimento interiore del poeta, che è immutabile e fedele.

L'*angelica forma* e il tempo

L'espressione *angelica forma* letteralmente rimanda all'essenza angelica, ma l'immagine femminile non ha implicazioni religiose e resta terrena, legata all'esperienza soggettiva di Petrarca. Il ritratto femminile, delineato dall'alto verso il basso (i capelli d'oro, gli occhi belli, il volto, l'incedere), lo spirito angelico, la voce non umana sono moduli stilnovisti. Ma alla donna-angelo degli Stilnovisti, puro oggetto di contemplazione, Petrarca contrappone una bellezza femminile che il tempo trasforma e distrugge, quindi più umana.

L'indeterminatezza dello stile

L'indeterminatezza dello stile petrarchesco è dovuta alle scelte lessicali degli aggettivi (*dolci*, *vago*, *angelica*; *vago* conferisce allo sguardo e al volto un che di incantevole e di indefinito) e a quelle retoriche delle metafore (*capei d'oro*; *dolci nodi*, metafora dei nodi d'amore del poeta; *esca amorosa*).
Come i poeti provenzali, Petrarca colloca la figura femminile in un paesaggio naturale. Il suono del termine "aura" riecheggia il nome di Laura (> A2, La voce del critico, p. 475).

L'alternanza dei tempi verbali

La suggestione lirica è determinata a livello sintattico dall'alternanza dei tempi verbali, che creano i legami tra presente e passato:

- i verbi all'imperfetto (*Erano, avolgea, ardea, parea, sonavan*), posti simmetricamente o all'inizio o alla fine dei versi, acquistano molto rilievo;
- i verbi al passato remoto (*arsi, fu, vidi*) fissano l'eccezionalità del momento del primo incontro con Laura;
- i verbi al presente indicano la bellezza fugace (*son sì scarsi*), il dubbio che affiora e interrompe l'estasi della rievocazione (*non so*), l'eternità dell'amore del poeta (*non sana*).

Attività

1. L'immagine di Laura
Delinea le caratteristiche fisiche e psicologiche di Laura.

2. Lo scorrere del tempo
Spiega perché lo scorrere del tempo crea all'interno di questo sonetto una contrapposizione tematica.

A 2
T 25

Chiare, fresche et dolci acque (CXXVI)

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Ambientata nel paesaggio di Valchiusa, questa lirica, scritta tra il 1340 e il 1341, è una delle più celebri del *Canzoniere*.

Si tratta di una canzone formata da cinque strofe di 13 versi l'una, composte da nove settenari e quattro endecasillabi (i settenari, prevalenti, sono più agili e meno solenni degli endecasillabi). Ogni strofa è divisa in una fronte di due piedi (sei versi: abC, abC) e una sirma di sette versi collegata alla fronte da una chiave (c) e due volte (dee, DfF). Il congedo di tre versi segue lo schema degli ultimi tre versi della sirma (ghH).

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque,
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udïenza insieme
a le dolenti mie parole extreme.

S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansüeta,

1-29
Limpide, fresche e care acque, in cui Laura (*colei*), l'unica che io considero padrona del mio cuore, immerse il suo bel corpo; nobile ramo presso il quale (*ove*) a lei piacque (me ne ricordo con rimpianto) dare appoggio al bel fianco; erba e fiori che la graziosa veste ricoprì insieme al candido seno; aria resa sacra e serena (dalla presenza di lei), dove i begli occhi di Laura mi aprirono il cuore ad Amore: ascoltate tutti le mie ultime dolenti parole.
Se è proprio (*è pur*) mio destino, e il cielo in questo senso si adopera, che Amore chiuda i miei occhi piangenti (cioè che io muoia d'amore), una qualche grazia faccia sì che il mio povero corpo sia sepolto (*ricopra*) qui tra voi (le acque del Sorga in Valchiusa) e che la mia anima, liberata del corpo (*ignuda*), ritorni al proprio albergo, cioè al cielo. La morte sarà meno dolorosa (*cruda*) se avrò questa speranza (*spene*) in quel passaggio incerto (della morte); poiché l'anima affranta non potrebbe (*poria*) mai separarsi dal corpo tormentato in un porto più calmo o in una fossa più tranquilla (di quella offerta da quel luogo).
Forse verrà ancora un tempo in cui, a questo luogo dove era solita recarsi, tornerà la bella e mansueta fiera (Laura),

1. acque: il fiume Sorga, che scorre tra Avignone e Valchiusa.

3. donna: con significato etimologico, dal latino *domina*, "padrona".

12. date udïenza: il poeta con la sua invocazione personifica le cose: *acque*, *ramo*, *herba*, *fior'*, *aere*.

13. extreme: ultime, come se fosse vicino alla morte.

22. dubbioso passo: il passaggio dalla vita alla morte è incerto (*dubbioso*), poiché non si conosce la sorte delle anime.

28. usato soggiorno: il luogo, sulla riva del Sorga, dove Laura era solita andare.

29. fera... mansueta: Laura è definita fiera crudele per il suo atteggiamento distaccato nei confronti del poeta.

et là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno
volga la vista disïosa et lieta,
cercandomi; et, o pieta!,
già terra in fra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dì a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde,
qual con un vago errore
girando parea dir: Qui regna Amore.

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'imagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa herba sì, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente.

30-68
e là, dove ella mi vide in quel giorno benedetto, rivolga lo sguardo pieno di desiderio e di gioia, cercandomi: e, oh pietà, vedendo che io sono ormai polvere (*già terra*) fra le pietre (della tomba), che Amore la commuova in modo (*guisa*) che così dolcemente sospiri da ottenere per me (*m'impetre*) la misericordia di Dio (*cielo*), e lo convinca (*faccia forza*) asciugandosi gli occhi con il bel velo (cioè con il suo pianto).
Dai bei rami scendeva (dolce è il ricordo) una pioggia di fiori sul suo grembo; ed ella sedeva dolce e mite (*humile*) in tale trionfo di fiori, ricoperta quasi dall'amorosa nuvola (di fiori). Qualche fiore le cadeva sul lembo (del vestito), qualche altro sulle trecce (*treccie*) bionde, che quel giorno parevano oro lucente e perle; altri (fiori) si posavano in terra, e altri sull'acqua del fiume (*onde*); qualche altro, volteggiando con un leggiadro movimento, sembrava dire: Qui regna Amore.

Quante volte io dissi allora pieno di spavento: "Costei senza dubbio (*per fermo*) è una creatura del paradiso". Così immemore di me (*carco d'oblio*) mi avevano reso il suo divino portamento e il suo volto e le sue parole e il suo dolce riso, e a tal punto mi avevano allontanato dalla realtà (*imagine vera*), che dicevo sospirando: "Come sono venuto qui, e quando?", credendo di essere in cielo, non là dove in realtà ero (*era*). Da allora in poi (*Da indi*) amo talmente questi prati da non poter trovare pace in altro luogo.
Se tu, o canzone, avessi quei pregi (artistici) che tanto desideri (*quant'ài voglia*), potresti (*poresti*) arditamente uscire dai boschi (di Valchiusa) e andare (*gir*) fra la gente.

32. vista disïosa et lieta: così la immagina il poeta.

49. eran... a vederle: sembravano.

54. spavento: è lo stupore del poeta innamorato.

66. ài: hai.

Analisi e interpretazione

I piani temporali e il mondo interiore

La struttura della lirica è scandita dai diversi piani temporali, corrispondenti al conflitto interiore del poeta tra realtà, memoria e sogno:

- il presente è il tempo della condizione di dolorosa malinconia, in cui il poeta scrive (prima strofa, vv. 12-13);
- il passato è il tempo del *flashback*, in cui riemergono alla memoria momenti dolci e momenti tristi (prima, quarta e quinta strofa);
- il futuro è il tempo dell'autocompiangimento, in cui l'io lirico ha la visione di un sogno (seconda e terza strofa).

Nella prima strofa il lettore è introdotto nella dimensione del ricordo: sulle rive del Sorga, in Valchiusa, Amore, attraverso i begli occhi di Laura, aprì il cuore del poeta alla gioia magica dell'innamoramento. Negli ultimi due versi compare la dimensione del presente, con l'invito alle *chiare fresche et dolci acque* a prestare ascolto alle ultime dolenti parole del poeta (*dolenti* perché egli sente approssimarsi la morte).

Nella seconda e terza strofa il poeta si proietta nel futuro: se è destino che egli muoia d'amore infelice, che almeno sia sepolto in quei luoghi cari alla sua memoria; solo questa speranza potrà consolarlo e rendergli la morte meno dolorosa. E forse avverrà un giorno che Laura, ritornata in quei luoghi che frequentava un tempo, si commuova dinanzi alla sua tomba e ottenga per lui la pietà divina.

Nella quarta strofa si ritorna al passato: il *flashback* di Laura tra i fiori, in un giorno di primavera, è un crescendo di lodi alla sua persona, simbolo di bellezza e di armonia dell'universo.

Nella quinta strofa il poeta, preso dal rapimento amoroso, ha l'estatica visione di sé in paradiso e non nel luogo in cui effettivamente si trova.

Nel congedo si rivolge alla canzone, secondo una consuetudine già in uso tra gli stilnovisti, e l'invita ad andare tra la gente, se ritiene d'essere bella quanto la donna amata e celebrata.

La lode della donna

Il tema della lode, tipico dello Stilnovo, è rielaborato da Petrarca in modo del tutto nuovo e personale. La visione di Laura che ottiene da Dio il perdono per lui (vv. 37-39) e poi l'affermazione che certo Laura è nata in paradiso (v. 55) è costruita su un'iperbole e ha la funzione di ampliare la lode della donna, ma l'immagine non contiene riferimenti morali o teologici.

Laura come Beatrice

Anche se ripropone il *topos* dantesco della donna intermediaria tra la terra e il divino, nel ritratto sfumato, elegante e sensuale di Laura che si asciuga gli occhi con un bel velo, delineato da Petrarca, le allusioni sono profane.

Anche Beatrice appare a Dante nel Paradiso Terrestre in un tripudio di angeli e fiori, ma l'atteggiamento della donna è regale, ella indossa un velo bianco simbolo della fede e la sua apparizione è accompagnata dal coro degli angeli, ministri di Dio e messaggeri di vita eterna (*Purgatorio* XXX, vv. 1-39).

Invece la situazione di irrealtà e di sogno in cui Petrarca si trova (*il divin portamento / e 'l volto e le parole e 'l dolce riso / m'aveano, et sì diviso / da l'imagine vera*, vv. 57-60), rimanda più al desiderio dell'innamorato che a un significato mistico.

Aree semantiche e *locus amoenus*

L'area semantica prevalente nella prima strofa è quella della bellezza. Questi versi forniscono un esempio dell'uniformità del linguaggio petrarchesco: si osservi con quali aggettivi comuni è descritta Laura (*belle membra, bel fianco, begli occhi, gonna leggiadra, angelico seno*) e con quali aggettivi è descritto il paesaggio (*chiare fresche et dolci acque, gentil ramo, aere... sereno*). Valchiusa è raffigurata con le caratteristiche classiche del *locus amoenus* (si vedano Omero e Virgilio), un luogo di pace e di armonia dove regna un'eterna primavera. Qui, però, l'incanto della natura è intimamente legato alla presenza celestiale di Laura.

La seconda strofa è in rapporto di opposizione con la prima, poiché rinvia alla morte e alla sepoltura (*destino, occhi lagrimando, meschino corpo, alma... ignuda, morte, spirito lasso, riposato porto, fossa, carne travagliata et l'ossa*).

Nella terza strofa, l'area semantica della malinconia (*asciugandosi gli occhi col bel velo*) e della morte (*terra infra le pietre*) sono mitigate da un sentimento di pace per la trasformazione di Laura, espressa con l'ossimoro *fera bella et mansueta*.

Nella quarta e nella quinta strofa ritorna l'area semantica della prima strofa: il tripudio della natura (*pioggia di fior', amoroso nembo*) è un omaggio alla bellezza di Laura, la cui luminosità è celebrata dalla metafora delle trecce bionde come l'oro, fino all'estasi amorosa (*Costei per fermo nacque in paradiso* v. 55, *il divin portamento / e 'l volto e le parole e 'l dolce riso*, vv. 57-58).

La simmetria tra la prima e la quarta strofa è sottolineata anche dalla corrispondenza semantica tra i versi 5 (*con sospir' mi rimembra*) e 41 (*dolce ne la memoria*). La simmetria tra la prima e la quinta strofa è ripresa dal termine *herba* del verso 65, che indica per metonimia il paesaggio descritto nella prima, ora diventato paesaggio interiore, luogo privilegiato del colloquio con l'Io.

Attività

1. Il ritratto di Laura: la lode

Parlare

Partendo dalle espressioni del testo delinea il ritratto fisico e morale di Laura. Poi parlane in un intervento orale di 10 minuti, precisando il motivo tematico della lode.

2. Il paesaggio

Con quali caratteristiche è descritto il paesaggio?

3. Il lessico

Quale caratteristica conferisce al lessico l'uso di aggettivi estremamente comuni?

4. La metafora

Rintraccia il verso in cui è presente la metafora delle trecce bionde e poi spiega, portando almeno due esempi, perché si tratta di un *topos* petrachesco, cioè di un'immagine ricorrente nelle sue liriche.

In qual parte del ciel, in quale idea (CLIX)

A 2
T 26

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Il sonetto rientra nella serie di poesie a Laura: esalta la bellezza divina della donna e le sue doti morali.

I 14 endecasillabi seguono lo schema delle rime incrociate nelle quartine (ABBA, ABBA) e alternate nelle terzine (CDC, DCD).

In qual parte del ciel, in quale ydea
era l'exempio, onde Natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giù quanto lassù potea?

Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?
quando un cor tante in sé vertuti accolse?
benché la somma è di mia morte rea.

Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi de costei già mai non vide
come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana, et come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
et come dolce parla, et dolce ride.

2. exempio: modello. Il poeta si chiede da quale idea divina la natura abbia tratto (*tolse*) il modello per il viso di Laura, giacché in quella perfezione ha rivelato tutta la sua potenza creatrice.
3. in ch': nel quale (viso).
6. aura: vento leggero.
7. vertuti: virtù morali.
8. la somma: l'insieme della bellezza fisica e spirituale di Laura; **rea**: colpevole; **mia morte**: indica la sofferenza d'amore del poeta.
9-11. Per divina... gira: chi non vide mai gli occhi di Laura e come lei soavemente li gira, inutilmente cerca (*indarno mira*) sulla terra la bellezza divina.
12. ancide: uccide.

Analisi e interpretazione

La contemplazione della bellezza

Petrarca conobbe realmente Laura, ma nei versi quest'esperienza è trasfigurata in un mito (Laura è descritta come una ninfa delle sorgenti e una dea delle selve che scioglie al vento i capelli dorati), che esprime l'aspirazione del poeta a una felicità terrena irraggiungibile.
La descrizione della donna è immersa in un alone di luce e di indeterminatezza: essa appare come una creatura sovrumana, piena di virtù anche se motivo di sofferenza per il poeta.
Invano cerca con lo sguardo una bellezza divina colui che non ha mai visto gli occhi di Laura; chi non sa come sospira, parla e ride, non sa come Amore guarisce e uccide. Il riferimento non ha un significato religioso, ma introduce agli effetti contrastanti che Amore provoca nell'animo del poeta.

Il motivo della lode

Secondo la concezione platonica (adattata poi al pensiero cristiano medioevale), la realtà terrena è una copia approssimativa e parziale del mondo delle idee, cioè della realtà sovrasensibile, perfetta e immutabile. Petrarca, seguendo il motivo della lode dell'amata, celebra la Natura, cioè Dio, che ha voluto mostrare, in questa creatura soave e splendente di giovinezza eppure terrena, una copia dello splendore celeste.

Lo stile

La personificazione di Amore, la metafora delle chiome d'oro, l'indeterminatezza dello stile sono costanti della poesia di Petrarca, che ricompone nell'armonia della forma le proprie sofferenze interiori.
Qui egli evita termini realistici, privilegia una sintassi per coordinazione e crea un'accurata simmetria: nelle due quartine si succedono tre interrogative dirette che esprimono la contemplazione; nelle terzine le antitesi e le corrispondenze sintattiche sottolineano il tormento d'amore (*come soavemente ella gli gira; / non sa come Amor sana e come ancide / chi non sa come dolce ella sospira / e come dolce parla e dolce ride*, vv. 11-14).

Attività

1. La prima quartina
Osserva i primi quattro versi. Qual è il significato centrale? Attraverso quali considerazioni è celebrata la bellezza di Laura?

2. L'esaltazione della bellezza
Quali altre immagini e quali paragoni esaltano nella lirica la bellezza di Laura?

3. Il ritratto di Laura
Celebrando Laura il poeta ne delinea unicamente l'aspetto fisico oppure anche il profilo spirituale? Argomenta la tua risposta.

4. La donna fra reale e ideale
Laura è descritta come una creatura reale o come una figura idealizzata? Perché?

A 2
T 27

O cameretta, che già fosti un porto (CCXXXIV)

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Il sonetto, collocato verso la fine della prima parte dell'opera, esprime quanto il desiderio amoroso e la nostalgia del poeta siano diventati ancor più tormentosi.

Il sonetto è a rime incrociate nelle quartine (ABBA, ABBA) e ripetute nelle terzine (CDE, CDE).

O cameretta che già fosti un porto
a le gravi tempeste mie dïurne,
fonte se' or di lagrime nocturne
che 'l dì celate per vergogna porto.

O letticciuol che requie eri et conforto
in tanti affanni, di che dogliose urne
ti bagna Amor, con quelle mani eburne,
solo ver' me crudeli a sì gran torto!

Né pur il mio secreto e 'l mio riposo
fuggo, ma più me stesso e 'l mio pensero,
che, seguendol, talor levommi a volo;

e 'l vulgo, a me nemico et odïoso,
(chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero:
tal paura ò di ritrovarmi solo.

1-14
O cameretta, che in passato sei stata rifugio (*porto*) ai miei diurni tormenti d'amore, fonte (o luogo) sei ora di lacrime notturne, che di giorno nascondo per vergogna.
O piccolo letto, che sei stato luogo di riposo e di conforto in mezzo ai tanti affanni, di quali dolorose lacrime ti bagna adesso Amore, a causa di quelle mani (di Laura) fredde come l'avorio (*eburne*), ingiustamente crudeli solo verso di me!
E non fuggo soltanto la mia cameretta e il mio letto, ma più ancora me stesso e il mio pensiero, che, seguendolo talvolta, mi ha fatto volare alto (mi ha spinto verso alti ideali); e cerco (chi lo avrebbe mai creduto?) la compagnia della gente comune (*vulgo*), che ho sempre disprezzato e odiato, tale è la paura che ho di ritrovarmi solo.
7. eburne: bianche come l'avorio (dal latino *ebur*, "avorio").
13. chero: cerco (dal latino *quaerere*, "cercare").

Analisi e interpretazione

La solitudine tra ricerca e fuga
Il doloroso amore per Laura fa rimpiangere al poeta il tempo passato, quando poteva trovare nella vita solitaria un conforto ora negato (> A2 T22).
La solitudine a lungo ricercata ora è insostenibile e il poeta è disposto a cercare la compagnia della gente comune, un tempo disprezzata.

Le figure retoriche
L'immagine della cameretta è metafora della coscienza del poeta: egli vuole fuggire da se stesso e dai propri pensieri, che contribuiscono a rendere più acuta la consapevolezza della vanità del tutto.
La cameretta e il letto sono indicati attraverso metonimie, rispettivamente della solitudine (*secreto*) e del riposo che possono offrire; i due vocativi e diminutivi simmetrici connotano affettuosamente il luogo e creano un effetto patetico (*O cameretta... O letticciuol*).
La metafora delle *gravi tempeste* (v. 2) sottolinea la forza, naturale ma irrazionale, della passione amorosa; alle tempeste *diurne* si contrappongono le lacrime *nocturne* (v. 3). La metonimia *dogliose urne* (v. 6) sostituisce il contenuto (le lacrime di dolore) con il contenente (le *urne* sono gli occhi del poeta).
La sineddoche delle *mani eburne* (v. 7) sottolinea con un'immagine concreta l'atteggiamento restio di Laura, che nello spazio chiuso della camera diventa come un incubo crudele (*solo ver' me crudeli*, v. 8) .

La musicalità e il ritmo
La paronomàsia (*porto... porto*), che conferisce musicalità al componimento accostando due parole con lo stesso suono, risponde al gusto medioevale per i giochi di parole; il loro significato è però antitetico: nel primo caso *porto* è sostantivo inteso come rifugio, nel secondo è verbo.

L'opposizione passato-presente
L'alternanza e l'opposizione tra passato e presente sono espresse dal variare dei tempi verbali e dagli avverbi che marcano la successione cronologica.
L'accoppiamento di termini omologhi grazie all'uso della congiunzione *e* (dittologia) imprime ai versi un ritmo ampio e pacato, che sottolinea la positività del passato e, nel contempo, prepara a effetto l'imprevedibile conclusione delle terzine, dove domina la negatività del presente.
L'inciso *chi 'l pensò mai?*, nell'ultima strofa, rende più immediato il dialogo del poeta con i suoi lettori, in nome della reciproca comprensione umana.

Attività

1. La situazione psicologica
Qual è l'atteggiamento del poeta nei confronti della solitudine?

2. La metafora della cameretta
Che cosa rappresenta metaforicamente la cameretta?

3. Il «vulgo»
A quale comportamento si riferisce il poeta con l'inciso (*chi 'l pensò mai?*)?

La vita fugge et non s'arresta una hora (CCLXXII)

A 2
T 28

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Il sonetto appartiene alla seconda parte del *Canzoniere*, quella "in morte" di Laura. La forma metrica segue lo schema delle rime incrociate nelle quartine (ABBA, ABBA) e ripetute nelle terzine (CDE, CDE).

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi dànno guerra, et le future anchora;

e 'l rimembrare et l'aspectar m'accora,
or quinci or quindi, sì che 'n veritate,
se non ch'i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi pensier' fòra.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;

veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.

1-14
La vita fugge e non si ferma un istante, e la morte avanza a grandi tappe (a *gran giornate*); il presente e il passato mi tormentano (*mi dànno guerra*), e anche (*anchora*) il futuro; sia il ricordare (*'l rimembrare*) sia l'attendere mi angosciano (*m'accora*), ora da una parte (il passato) e ora dall'altra (il futuro), così che, in verità, se non avessi pietà di me stesso e della mia dannazione, mi sarei già liberato da questa angoscia (con la morte).
Mi si affaccia alla mente se mai dolci momenti (*alcun dolce*) ebbe il mio cuore infelice; e poi, pensando al futuro (*da l'altra parte*), vedo la tempesta (*fortuna*) che minaccia il mio navigare; vedo una tempesta perfino nel porto (al termine della navigazione, ovvero della vita), il mio timoniere (la mia ragione) ormai stanco, spezzati gli alberi e le sartie, distrutti e spenti i begli occhi (*i lumi bei* di Laura) che sono solito ammirare.

13. sarte: le sartie, le corde che fissano gli alberi nelle barche a vela.

14. i lumi bei... spenti: il poeta è solito guardare i begli occhi di Laura come il navigante guarda le stelle per orientarsi.

Analisi e interpretazione

Il tempo che fugge

Privato, con la morte di Laura, di ogni illusione, il poeta medita sul tempo che fugge e sulla brevità della vita e riesamina con lucidità la propria esistenza. La terzina finale sembra non lasciare speranze: ora che i begli occhi di Laura, stelle che gli indicavano la rotta, si sono spenti, tutto è vano, ogni ragione di vita è perduta.
Il sentimento della fuga inesorabile del tempo era un *topos* dei classici latini che Petrarca amava: per Virgilio (*Georgiche* III, 284) «il tempo fugge inarrestabile» (*fugit inreparabile tempus*) e anche per Orazio (*Odi* II, 14) «gli anni passano fugaci» (*Eheu fugaces... labuntur anni*); lo stesso Seneca ha lasciato una riflessione al riguardo nel saggio *De brevitate vitae* (*Sulla brevità della vita*). Rielaborato in chiave cristiana, anche alla luce del pensiero di Agostino, questo tema è essenziale non solo della poesia del *Canzoniere*, ma di tutta l'opera di Petrarca. È lo stesso scrittore a raccontare, in una delle *Familiares* (XVI, 11), di come il sentimento del tempo che fugge e l'ansia di non sprecarlo in occupazioni futili lo abbia accompagnato sempre.

Le scelte retoriche

Il tono lapidario e sentenzioso della prima strofa conferisce un valore universale al sentimento soggettivo del tempo che il poeta esprime.
Il polisindeto (*et... et... et... et*) conferisce ai versi un ritmo affannoso, corrispondente alla condizione di crisi esistenziale espressa anche dalle antitesi, ognuna delle quali occupa un emistichio (*La vita fugge – et non s'arresta un'ora / et le cose presenti – et le passate / mi danno guerra – et le future anchora*), e sollecita il lettore a riflettere sullo scorrere del tempo.
Altre opposizioni traducono la contraddizione interiore del poeta: *rimembrare, aspettar*; *or quinci or quindi*; il *dolce* (ossia la gioia provata nel passato), e poi, dall'altra parte, la *fortuna in porto* (ossia la violenta tempesta). La metafora della nave sbattuta dalla tempesta mentre sta per entrare in porto allude allo stato d'animo del poeta che, ormai vecchio e stanco, non è nemmeno più confortato dagli occhi luminosi di Laura, e guarda ormai al futuro senza speranza.

Attività

1. I piani temporali
Il tema dello scorrere del tempo determina nel sonetto una divaricazione temporale. Individua le espressioni che si riferiscono a presente, passato e futuro e le corrispondenti valutazioni del poeta.

2. La metafora della vita
Spiega la metafora della vita, rappresentata nelle due terzine come una navigazione in un mare tempestoso.

A 2
T 29

Zephiro torna e 'l bel tempo rimena (CCCX)

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Il sonetto, scritto dopo la morte di Laura, contrappone allo spettacolo della natura, gioiosa per il ritorno del vento primaverile, la tristezza e la malinconia del poeta, per il quale non ritornano né la primavera né l'amore.

La forma metrica è il sonetto, che segue lo schema delle rime alternate sia nelle quartine (ABAB, ABAB) sia nelle terzine (CDC, DCD).

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

1-14
Torna Zefiro e riporta (*rimena*) il bel tempo, i fiori e l'erba, suoi cari compagni (*dolce famiglia*), e il garrire della rondine (*Progne*) e il canto dell'usignolo (*Philomena*), i colori della primavera, il bianco e il rosso.
Splendono (*Ridono*) i prati (per i colori dei fiori) e il cielo si rasserena; Giove gioisce nell'ammirare sua figlia (Venere); l'aria, l'acqua e la terra sono piene del desiderio di amare: ogni essere vivente (*ogni animal*) si dispone nuovamente ad amare.
Ma per me, infelice (*lasso*), ritornano i tristi sospiri, che dal profondo del cuore trae (*tragge*) quella donna che se ne portò le chiavi in cielo; il canto degli uccellini (*augelletti*), il fiorire delle campagne (*piagge*) e i gesti (*atti*) soavi di belle e oneste donne mi appaiono un luogo desolato e animali ostili e selvaggi.

1. Zephiro: vento occidentale di primavera.

3. garrir Progne... Philomena: Progne, secondo il mito, fu mutata in rondine, Filomena, per i suoi delitti, in usignuolo, il cui canto è considerato infatti segno di dolore.

6. sua figlia: in primavera il pianeta Giove si trova nel cielo più vicino a Venere: Giove sembra rallegrarsi, nel contemplare lo splendore della luce di Venere. Secondo altri, Giove si rallegra nell'ammirare sua figlia Proserpina, dea della primavera, che diffonde i fiori sulla Terra.

9. lasso: infelice (letteralmente, "stanco").

11. quella... chiavi: Laura ha portato in cielo le chiavi del cuore del poeta.

Analisi e interpretazione

La natura gioiosa e il poeta sofferente
Le quartine, impreziosite da riferimenti mitologici, descrivono il ritorno della primavera, il dolce risveglio degli elementi della natura e degli animali, che nel ritrovato tepore dispongono all'amore.
Le terzine contrappongono l'animo infelice del poeta: in primavera era nato il suo amore per Laura e in primavera Laura era morta, lasciandolo nel più profondo dolore. Ora tutto gli appare un deserto: al poeta desolato anche le donne belle e oneste nell'aspetto e nelle azioni sembrano fiere aspre e selvagge.
La contrapposizione tra primavera, ricordo della donna amata che non tornerà mai più e tristezza del poeta è un *topos* della lirica provenzale e dei classici latini (*Georgiche* di Virgilio, *De rerum natura* di Lucrezio, *Metamorfosi* di Ovidio).

La bipartizione della struttura
La personificazione degli elementi del paesaggio, i riferimenti mitologici (Progne, Filomena, Giove, Venere) e la metafora del ridere dei prati impreziosiscono le immagini e conferiscono un valore emblematico e universale al messaggio.
L'andamento ritmico lento e regolare attenua l'angoscia del poeta in una malinconica meditazione.
Una caratteristica del sonetto, e dello stile petrarchesco, consiste nella suddivisione della struttura in due parti:
- alla descrizione delle quartine corrisponde simmetricamente lo stato d'animo dell'io lirico nelle terzine;
- la contrapposizione tra gioia e disperazione è introdotta dalla congiunzione avversativa *Ma*, che apre la terza strofa;
- l'antitesi ritorna tra i vv. 12-13 e il v. 14 (*cantar... belle donne honeste... fere aspre et selvagge*);
- le coppie di nomi (*e i fiori et l'erbe... i prati e 'l ciel*), di aggettivi (*candida et vermiglia... aspre et selvagge*) e di verbi (*et cantar... et fiorir*) ripropongono la bipartizione e nel verso 5 creano una disposizione incrociata a chiasmo (*ridono... si rasserena*);
- gli emistichi, ossia le due metà del verso, presentano immagini simmetriche (*Zephiro torna e 'l bel tempo rimena... Ridono i prati e 'l ciel si rasserena... sono un deserto, et fere aspre e selvagge*) e analoga costruzione sintattica della congiunzione, del verbo all'infinito e del soggetto (*et garrir Progne et pianger Philomena... et cantar augelletti et fiorir piagge*).

Attività

1. Il tema della lirica
Considera il contrasto tra risveglio primaverile e infelicità dell'io lirico; spiega poi in cinque righe che cosa rende doloroso per il poeta il ritorno della primavera.

2. L'antitesi
Perché si può affermare che l'impianto della lirica poggia sulla figura dell'antitesi? Individuane gli aspetti fondamentali e spiega quali effetti producono.

Approfondimenti

L'archetipo di Petrarca nello sviluppo della lirica moderna

Gianfranco Contini nel saggio critico *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1970) oppone il monolinguismo di Petrarca al plurilinguismo di Dante e riconduce questa alternativa a due poetiche fondamentali della lirica moderna.

- Dante, con i suoi diversi registri linguistici e livelli lessicali (dal sublime al grottesco, al quotidiano), ha dato origine a una poetica espressionista, caratterizzata dalla sperimentazione e dagli scarti dalla norma linguistica.
- Petrarca, con il suo linguaggio selettivo e il registro mediamente alto, ha dato origine alla poetica classicista, ispirata a ideali di equilibrio: la sua unità di tono rifugge dagli estremi dell'aulico e del prosaico, riflette il dissidio del cuore e della mente (passione d'amore, sofferenza, desiderio di salvezza) e, insieme, la volontà di armonizzarlo liricamente.

Il repertorio tematico (amore idealizzato, bellezza femminile), psicologico (tensioni interiori, inquietudini esistenziali) e retorico (metafore, parallelismi, corrispondenze di struttura) del *Canzoniere* è destinato ad avere fortuna nel Rinascimento, mentre il lessico raffinato e lontano da effetti di realismo sarà modello della lingua poetica italiana fino a tutto l'Ottocento.

I petrarchisti del Cinquecento
Pietro Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525) celebra Petrarca come modello da seguire per la leggerezza e l'armonia compositiva, e i cosiddetti "petrarchisti" (tra i più importanti Galeazzo di Tarsia, Giovanni Della Casa e Michelangelo Buonarroti e le poetesse Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Gaspara Stampa) cantano nella lirica d'amore i contrasti della propria esistenza.

La reazione del Barocco e il Settecento
Nel Seicento i poeti barocchi rompono con la tradizione e, per riflettere nelle loro opere ogni aspetto della realtà, anche bizzarro, introducono nei ritratti femminili stravaganze di contenuti e di forma.

Nel sonetto *Sembran fere d'avorio* Anton Maria Narducci ricalca le immagini e gli stilemi di *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* per fare un ritratto ironico della donna: loda le chiome bionde (*bosco d'oro*) brulicanti di pidocchi (*le belve*), di colore biancastro come d'avorio, simili a gemme, che la donna diffonde ovunque. I pidocchi sono angioletti (*Amori*) che, svolazzando fra i riccioli dorati, intessono con i capelli una rete che cattura l'amore del poeta. Se i pidocchi desiderano esser ricordati nei versi del poeta innamorato, conclude, non disdegnino di essere catturati da quella loro preda, a sua volta predatrice dei cuori degli amanti.

Al gusto ridondante e artificioso del Barocco reagisce, nel Settecento, il movimento letterario dell'Arcadia, che si richiama espressamente ai temi, alla lingua, allo stile e alle forme metriche di Petrarca. Il bolognese Eustachio Manfredi (1674-1739) riprende nei suoi versi il tema dell'amore non corrisposto, il tormento notturno, la ricerca della solitudine in luoghi solitari come in *Solo et pensoso i più deserti campi* e *O cameretta, che già fosti un porto*.

Il petrarchismo dell'Otto-Novecento
L'influenza di Petrarca giunge fino ai più importanti lirici dell'Otto-Novecento.

Il paesaggio come espressione dello stato d'animo dell'io lirico caratterizzerà la poesia del Romanticismo e il contrasto tra la festa della natura e l'infelicità del cuore del poeta (*Zephiro torna*) troverà eco nella celebre lirica *Il passero solitario* di Giacomo Leopardi (1798-1837).
L'idea di poesia come valore supremo e autonomo (> A2 T18; A2, Approfondimenti, p. 463) ritornerà, alla fine dell'Ottocento, nei grandi del Simbolismo e del Decadentismo europeo, da Baudelaire a Rimbaud a Verlaine.

La poesia come sentimento del tempo e rievocazione memoriale del passato (*Chiare, fresche et dolci acque*) sarà la costante delle opere di Giuseppe Ungaretti (1888-1970) e di Eugenio Montale (1896-1981), mentre il monolinguismo darà vita alla lirica come espressione pura in Ungaretti.

Il *Canzoniere* di Umberto Saba
Il *Canzoniere* come *corpus* organico e unitario, "diaristico", il cui protagonista è l'io lirico con il suo mondo interiore, troverà infine risonanza nel triestino Umberto Saba (1883-1957), che denomina proprio *Canzoniere* la raccolta delle liriche scritte tra il 1900 e il 1954, le quali ripercorrono la sua esperienza biografica e poetica. Queste liriche furono ordinate e pubblicate da Saba in varie edizioni (l'ultima, postuma, è del 1961), con un lavoro di continua revisione dei testi.

Saba ripercorre l'itinerario della sua vita, colta nei suoi aspetti semplici e quotidiani, nelle emozioni più intime e nei rapporti con gli altri. Egli si fa assertore di una poesia "onesta", che con un linguaggio semplice sveli quelle verità che ognuno porta dentro di sé, ma che spesso restano nascoste anche a noi stessi, per quel velo di ipocrisia e conformismo che il vivere sociale impone. Il suo *Canzoniere* è ricco di personaggi, come la figlia Linuccia, la moglie Lina, l'amatissima nutrice Peppa, gli amici o le figure umane incontrate al bar, al porto, per le strade di Trieste; ma su tutti spicca l'io lirico, con i suoi sentimenti, i suoi umori mutevoli e atteggiamenti contrastanti. È Saba (in definitiva come Petrarca), il vero e unico protagonista del *Canzoniere*, il quale non è altro che il "romanzo" in versi della sua vita.

A 2
T 30

Vergine bella, che, di sol vestita (CCCLXVI)

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

La lirica, scritta nel 1353 o, secondo alcuni, nel 1368, è posta da Petrarca a conclusione del *Canzoniere*, come testimonianza del traguardo morale e religioso raggiunto. Il poeta, consapevole di aver a lungo peccato, chiede ora alla Vergine Maria, madre di ogni creatura, di intercedere presso Dio perché gli conceda la pace e la salvezza dell'anima nell'ora della morte.

La forma metrica è quella della canzone di 10 stanze (o strofe), ciascuna di 13 versi (10 endecasillabi e tre settenari), con rime secondo lo schema ABC BAC nella fronte, CddCEfE nella sirma, collegata alla fronte dalla chiave (C). L'ultimo endecasillabo di ogni stanza ha una rima al mezzo con il settenario precedente. Il congedo ripete lo schema della sirma.

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sì, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole;
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di Colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

Vergine saggia, et del ben numero una
de le beate vergini prudenti,
anzi la prima, et con più chiara lampa;
o saldo scudo de l'afflicte genti
contra' colpi di Morte et di Fortuna,
sotto 'l qual si trïumpha, non pur scampa;
o refrigerio al cieco ardor ch'avampa
qui fra i mortali sciocchi:
Vergine, que' belli occhi
che vider tristi la spietata stampa
ne' dolci membri del tuo caro figlio,
volgi al mio dubio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.

1-13
O Vergine bella che, avvolta dalla luce raggiante del sole e coronata di stelle, piacesti tanto a Dio (*sommo Sole*) che in te racchiuse la luce del suo figlio (Gesù), l'amore verso di te mi spinge a dire le tue lodi; ma non so incominciare senza l'aiuto tuo (*tu' aita*) e di Gesù, che per amore degli uomini s'incarnò in te. Invoco (in te) colei che sempre rispose alla preghiera di chi la invocò con fede. O Vergine, se l'estrema miseria della condizione umana talvolta t'indusse (*ti volse*) al soccorso, piègati alla mia preghiera; aiutami nella mia lotta (contro le passioni), sebbene io sia solo terra e tu regina del paradiso.

2. coronata di stelle: per questa immagine, Petrarca ha tenuto presente il *Cantico dei Cantici* (1, 7) e l'Apocalisse (20, 1). Il Sole è il simbolo del divino, qui, per metafora, Dio stesso.

6. Colui... pose: Dio, che dentro di te s'incarnò per amore dell'umanità (allusione all'incarnazione di Cristo nel seno della Vergine).

13. terra: sostanza corruttibile.

14-26
O Vergine saggia, una delle cinque (*bel numero*) beate vergini prudenti, anzi la prima, e quella con la lampada (*lampa*) più splendente delle altre; o salda difesa (*scudo*) degli uomini addolorati contro gli assalti del peccato (che è la morte dell'anima) e del destino (*Fortuna*), e sotto la cui difesa (della Vergine) non solo ci si salva da essi (*non pur scampa*), ma si trionfa; o sollievo al fuoco di ogni passione irrazionale (*cieco ardor*) che avvampa sulla terra (*qui*) fra gli uomini sciocchi (perché corrono dietro ai beni effimeri e vani); o Vergine, volgi alla mia incerta condizione (*dubio stato*) di peccatore che, privo di guida, viene da te per essere consigliato, quei begli occhi, che velati di tristezza videro l'impronta delle piaghe (*la spietata stampa*) impresse sulle amate membra del tuo caro figlio.

14-15. una... prudenti: il riferimento è alla parabola evangelica (Vangelo di Matteo, 25, 1-13) in cui si racconta di dieci vergini amiche della sposa, che attendono con lei l'arrivo dello sposo: cinque di esse sono sagge e hanno con sé, oltre alle lampade, l'olio con cui accenderle; le altre cinque sono stolte: per andare a prendere l'olio che avevano dimenticato, arrivano in ritardo alle nozze. I versi riecheggiano altresì la tradizione liturgica del *Regina coeli* (*Regina del cielo*): *Virgo sapiens et una de numero prudentum* (Vergine saggia, una delle vergini prudenti).

17. saldo scudo: l'immagine è tratta dalla Bibbia.

Vergine pura, d'ogni parte intera,
del tuo parto gentil figliuola et madre,
ch'allumi questa vita, et l'altra adorni,
per te il tuo figlio, et quel del sommo Padre,
o fenestra del ciel lucente altera,
venne a salvarne in su li extremi giorni;
e fra tutti terreni altri soggiorni
sola tu fosti electa,
Vergine benedetta,
che 'l pianto d'Eva in allegrezza torni.
Fammi, ché puoi, de la Sua grazia degno,
senza fine o beata,
già coronata nel superno regno.

Vergine santa d'ogni grazia piena,
che per vera et altissima humiltate
salisti al ciel onde miei preghi ascolti,
tu partoristi il fonte di pietate,
et di giustizia il sol, che rasserena
il secol pien d'errori oscuri et folti;
tre dolci et cari nomi ài in te raccolti,
madre, figliuola et sposa:
Vergine gloriosa,
donna del Re che nostri lacci à sciolti
et fatto 'l mondo libero et felice,
ne le cui sante piaghe
prego ch'appaghe il cor, vera beatrice.

Vergine sola al mondo senza exempio,
che 'l ciel di tue bellezze innamorasti,
cui né prima fu simil né seconda,
santi penseri, atti pietosi et casti
al vero Dio sacrato et vivo tempio
fecero in tua verginità feconda.

27-39
O Vergine pura, integra (*intera*) in ogni tua parte (senza la macchia del peccato originale, un'allusione al dogma dell'Immacolata Concezione), al tempo stesso figlia (come creatura umana) del tuo nobile figlio (*parto gentil*), e madre di Cristo (che in te s'incarnò), che illumini (*allumi*) questa vita sulla terra e abbellisci l'altra (nel paradiso); per tuo mezzo (*per te*), o mediatrice del cielo luminosa (*finestra*, perché attraverso la Vergine scese sulla terra la luce del cielo) ed elevata (*altera*), Cristo, figlio tuo e anche di Dio (*sommo Padre*), venne a salvarci negli ultimi giorni del mondo; per tale compito tu fra tutte le altre donne (*altri soggiorni*) della terra, sola, fosti prescelta, o Vergine benedetta, che muti in allegria il pianto procurato da Eva (allude alla liberazione degli uomini dal peccato originale causato da Adamo ed Eva); rendimi degno della Sua grazia (di Dio), poiché lo puoi, o infinitamente beata, già coronata come regina nel regno altissimo del paradiso (*superno regno*).

27-31. d'ogni parte intera... fenestra... altera: epiteti del linguaggio mistico, presenti per esempio in san Bernardo.

32. extremi giorni: dopo le età di Adamo, Noè, Abramo, Mosè, Davide, l'ultima età del mondo era quella di Cristo.

33. terreni... soggiorni: dimore mortali, rappresentate dalle altre donne in cui Cristo poteva incarnarsi.

40-52
O Vergine santa, piena di ogni grazia, ricolma di tutti i doni di Dio, che per la tua vera e nobilissima umiltà sei salita al cielo, da dove ascolti le mie preghiere, tu partoristi Cristo, che è l'origine di ogni pietà e il sole della giustizia, che rasserena il mondo (*secol*), pieno di numerosi (*folti*) e oscuri errori; tu hai raccolti in te tre nomi dolci e cari, madre di Cristo, figlia di Dio e sposa del Padre; o Vergine gloriosa, sposa (*donna*) del Re dell'universo, che con la sua morte in croce ha sciolto i nostri legami (*lacci* del peccato originale), e ha reso il mondo libero e felice; ti prego, o tu che sei la sorgente della vera beatitudine (*vera beatrice*), di placare il mio cuore in quelle sante piaghe di Lui (Cristo).

43. fonte di pietate: Cristo.

49. donna del Re: madre di Cristo.

53-58
O Vergine, unica al mondo, senza alcun termine di paragone (*exempio*), che fosti cara al cielo per le tue virtù (*bellezze*), alla quale nessun'altra donna fu simile, né superiore (*prima*), né venendo come seconda, i tuoi santi pensieri e i tuoi comportamenti pietosi e puri prepararono, nella tua feconda verginità (*in tua verginità*), al vero Dio un sacro tempio vivente.

56-58. santi penseri... feconda: i tuoi santi pensieri, i tuoi atti profondi formarono, nella tua verginità, un tempio fecondo consacrato alla nascita del vero Dio.

Per te pò la mia vita esser ioconda,
s'a' tuoi preghi, o Maria,
Vergine dolce et pia,
ove 'l fallo abondò, la gratia abonda.
Con le ginocchia de la mente inchine,
prego che sia mia scorta,
et la mia torta via drizzi a buon fine.

Vergine chiara et stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d'ogni fedel nocchier fidata guida,
pon' mente in che terribile procella
i' mi ritrovo sol, senza governo,
et ò già da vicin l'ultime strida.
Ma pur in te l'anima mia si fida,
peccatrice, i' nol nego,
Vergine; ma ti prego
che 'l tuo nemico del mio mal non rida:
ricorditi che fece il peccar nostro
prender Dio, per scamparne,
humana carne al tuo virginal chiostro.

Vergine, quante lagrime ò già sparte,
quante lusinghe et quanti preghi indarno,
pur per mia pena et per mio grave danno!
Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,
cercando or questa et or quel'altra parte,
non è stata mia vita altro ch'affanno.
Mortal bellezza, atti et parole m'ànno
tutta ingombrata l'alma.
Vergine sacra et alma,
non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno.
I dì miei più correnti che saetta
fra miserie et peccati
sonsen' andati, et sol Morte n'aspetta.

59-65
Per merito tuo la mia vita può essere felice, se grazie alle tue preghiere, o Maria Vergine dolce e pia, abbonda la grazia dove fu grande il peccato. Con i pensieri della mia mente piegàti umilmente davanti a te (*Con le ginocchia de la mente inchine*), ti prego di essere la mia guida (*scorta*) e di indirizzare a buon fine la mia strada a Dio resa tortuosa (*torta*) dal peccato.

61. dolce et pia: sono due attributi presenti nella preghiera *Salve Regina*.

62. ove... abonda: se la grazia di Dio scenderà in abbondanza su di me che molto peccai.

63. ginocchia de la mente: per metafora, la mente devota.

65. torta via: la mia strada a Dio resa tortuosa (*torta*) dal peccato.

66-78
O Vergine, simile a una stella luminosa e stabile in eterno per questo tempestoso mare della vita umana, guida affidabile (*fidata*) di ogni navigatore che ha fiducia in te (*fedel*), considera (*pon' mente*) in quale terribile tempesta io mi ritrovo, solo, senza guida (*senza governo*), e ormai prossimo (*ò già da vicin*) alle ultime grida (di chi sta per affondare). Ma ciononostante solo (*pur*) in te la mia anima ripone la sua fiducia; essa è peccatrice, io non lo nego, o Vergine; ma ti prego di far sì che il tuo nemico (il demonio), non si rallegri della mia dannazione: ricordati che i nostri peccati indussero Dio ad assumere il corpo umano nel tuo utero di vergine, per salvarci.

67. tempestoso mare: mare della vita.

68. nocchier: letteralmente il pilota di nave, ma in senso figurato ogni uomo che, nel cammino della vita, si affida alla stella luminosa della Vergine.

69. procella: tempesta, in senso esistenziale.

78. virginal chiostro: grembo virgineo, ove Cristo s'incarnò.

79-91
O Vergine, quante lacrime ho già versato invano (per Laura), quante lodi (*lusinghe*) e quante preghiere per averne in cambio soltanto (*pur*) sofferenza e grave danno spirituale! Da quando nacqui sulla riva dell'Arno, viaggiando ora in un luogo (*parte*) ora in un altro, la mia vita non è stata altro che afflizione. La bellezza di una mortale (l'amore di Laura), i suoi atti e le sue parole mi hanno occupato (*ingombrata*) tutta l'anima. O Vergine sacra e datrice di vita (*alma*), non tardare ad aiutarmi, perché forse sono prossimo alla fine della vita. I miei giorni, più veloci di una saetta, sono trascorsi fra miserevoli vicende e peccati, e solo la morte mi aspetta.

84. mia vita... affanno: è la dichiarazione dolorosa di una sofferenza morale irresolubile.

87. Vergine sacra et alma: ricorda l'espressione religiosa della tradizione mariana *Dei mater alma*, madre vitale di Dio; *alma*: aggettivo derivante dal latino *alere*, "nutrire"; rima con il sostantivo *alma* (*anima*) del verso precedente.

Vergine, tale è terra, et posto à in doglia
lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne,
et de mille miei mali un non sapea;
et per saperlo, pur quel che n'avenne
fôra avenuto, ch'ogni altra sua voglia
era a me morte, et a lei fama rea.
Or tu donna del ciel, tu nostra dea
(se dir lice, et convensi),
Vergine d'alti sensi,
tu vedi il tutto: et quel che non potea
far altri, è nulla a la tua gran vertute,
por fine al mio dolore;
ch'a te honore, et a me fia salute.

Vergine, in cui ò tutta mia speranza
che possi et vogli al gran bisogno aitarme,
non mi lasciare in su l'extremo passo.
Non guardar me, ma Chi degnò crearme;
no 'l mio valor, ma l'alta Sua sembianza,
ch'è in me, ti mova a curar d'uom sì basso.
Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso
d'umor vano stillante:
Vergine, tu di sante
lagrime et pïe adempi 'l meo cor lasso,
ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,
senza terrestro limo,
come fu 'l primo non d'insania vòto.

Vergine humana, et nemica d'orgoglio,
del comune principio amor t'induca:
miserere d'un cor contrito humile.
Che se poca mortal terra caduca
amar con sì mirabil fede soglio,
che devrò far di te, cosa gentile?

92-104
O Vergine, ora è divenuta terra una donna (*tale* è Laura) che morendo ha immerso il mio cuore nel dolore, e mentre viveva lo ha tenuto sempre in pianto e non conosceva nessuno dei miei innumerevoli dolori; e se anche li avesse conosciuti, sarebbe tuttavia (*pur*) avvenuto quello che avvenne (cioè non avrebbe corrisposto al mio amore), perché ogni altra sua volontà sarebbe stata per me certamente la morte dell'anima (un grave peccato) e per lei infamia (*fama rea*). Ora tu, regina (*donna*) del cielo, tu nostra dea (se è lecito ed è conveniente chiamarti con questo appellativo pagano), o Vergine sublime (*d'alti sensi*), tu vedi il tutto; e quello che non poteva fare un'altra persona (Laura), cioè porre fine al mio dolore, è niente rispetto alla tua grande potenza; il che per te sarà motivo di onore e di gloria, e per me motivo di salvezza spirituale (*salute*).

96-97. ch'ogni altra... rea: se Laura avesse corrisposto quell'amore, la morte spirituale si sarebbe riversata sulla donna perché, per Petrarca, amore è perdersi, è abdicare alle colpevoli seduzioni dei sensi.

105-117
O Vergine, in cui ripongo tutta la speranza che tu possa e voglia aiutarmi in questo mio stato di grande necessità, non abbandonarmi nel momento dell'ultimo passo (dalla vita alla morte). Non guardare la mia miseria, ma Dio che si degnò di crearmi; non il mio poco valore, ma ti muova a prenderti cura di un uomo così misero la divina sua immagine che è in me. Medusa (Laura) e il mio peccato mi hanno trasformato in un sasso che piange inutili lagrime: o Vergine, tu riempi (*adempi*) il mio cuore stanco di sante e pie lacrime (scaturite da pensieri di pentimento e di contrizione), fa' che almeno l'ultimo pianto della mia vita sia un pianto di devozione, senza più tracce del fango (*limo*) delle passioni terrene, come fu il primo pianto, folle, per Laura (*non d'insania vòto*).

108. Chi degnò crearme: il Creatore, di cui ogni uomo è immagine e porta il crisma della possibile salvezza.

111. Medusa: è Laura, che con la sua bellezza fisica ha pietrificato lo spirito del poeta, lo ha fermato nel peccato (*error mio*). Medusa era una meravigliosa fanciulla del mito che, per aver profanato il tempio consacrato a Minerva, fu da questa condannata a trasformare in sasso chiunque la guardasse; era detta anche Gorgone.

115. l'ultimo pianto: è l'atto di rinuncia alle proprie passioni come ultimo pegno alla misericordia divina.

116. senza terrestro limo: senza più tracce del fango (*limo*) portato dalla natura degli uomini impastata di terra e peccato.

118-123
O Vergine benevola (*humana*) e nemica di ogni forma di orgoglio, ti spinga ad aiutarmi la considerazione della nostra comune origine umana: abbi misericordia di un animo pentito e umile. Poiché se (*Che se*) solevo amare con così straordinaria devozione poca terra mortale ed effimera (Laura, creatura terrena), quanto dovrò amare te, che sei una creatura così perfetta (*gentile*)?

122. soglio: nella lingua antica ha valore di passato: solevo.

Se dal mio stato assai misero et vile
per le tue man' resurgo,
Vergine, i' sacro et purgo
al tuo nome et penseri e 'ngegno et stile,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.
Scòrgimi al miglior guado,
et prendi in grado i cangiati desiri.

Il dì s'appressa, et non pote esser lunge,
sì corre il tempo et vola,
Vergine unica et sola,
e 'l cor or conscïentia or morte punge.
Raccomandami al tuo Figliuol, verace
omo et verace Dio,
ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace.

124-130
Se con il tuo aiuto (*per le tue man'*) mi risollevo (*resurgo*) dalla mia condizione di peccatore assai infelice (*vile*), o Vergine, io consacro al tuo nome, e purifico (dalle passioni terrene) i pensieri, l'intelligenza, il modo di far poesia (*stile*), le parole (*lingua*) e il cuore, le lacrime e i sospiri. Guidami (*Scòrgimi*) nel modo migliore al passo pericoloso (*guado*) tra questa e l'altra vita (cioè verso una santa morte), e gradisci i miei mutati sentimenti.

131-137
Il giorno della morte si avvicina, e non può essere lontano, tanto velocemente il tempo scorre e vola, o Vergine unica e sola, e ora il rimorso dei miei peccati, ora la paura della morte affliggono il mio cuore. Raccomandami al tuo figliuolo, vero uomo e vero Dio, affinché al momento della morte accolga la mia anima nella pace eterna del cielo.

Analisi e interpretazione

La lode alla Vergine
Nella prima parte (vv. 1-79) il poeta loda la Vergine; pentito egli riconosce la propria miseria spirituale e chiede perdono e salvezza; nei successivi versi egli rievoca la propria vicenda autobiografica di peccato e dolore. All'ansia di pace della prima parte si contrappongono l'angoscia e l'incertezza della seconda.

I nuclei tematici	
Prima stanza	Il poeta loda i meriti della Vergine, ne celebra la bellezza e la prega di soccorrerlo, perché possa liberarsi dal peccato: la Vergine accoglie sempre le preghiere di chi la invoca con fede.
Seconda stanza	Il poeta loda la saggezza della Vergine e la prega di illuminare il suo animo incerto e privo di guida: la Vergine protegge gli uomini contro i colpi del peccato e della fortuna.
Terza stanza	Il poeta loda la purezza della Vergine e le chiede di redimerlo dal peccato: la Vergine nel momento della morte aiuta l'uomo a salvarsi.
Quarta stanza	Il poeta loda la santità della Vergine e le chiede di concedere la vera beatitudine al suo animo: la Vergine è pietosa e giusta.
Quinta stanza	Il poeta loda la perfezione della Vergine e le chiede di guidarlo verso la salvezza: la Vergine arreca gioia.
Sesta stanza	Il poeta loda la Vergine come stella luminosa nel mare tempestoso della vita terrena e la prega di salvarlo: la Vergine salva dal demonio.
Dalla settima stanza al congedo	Il poeta rievoca il suo amore per Laura e si dice pentito; consapevole dell'avvicinarsi della morte, chiede alla Vergine di prendere il posto di Laura per guidarlo dalla vita terrena a quella ultraterrena: la Vergine può porre fine alla sofferenza del poeta e purificarlo da tutti i suoi peccati.

Tensione spirituale e passioni terrene
La poesia ha il tono di una confessione che investe Maria nella sua umana essenza, chiamata a giustificare, con la sua infinita bontà, la storia degli errori del poeta, perduto tra il "limo" del peccato (l'amore terreno per Laura) e le ansie sterili di redenzione, ma capace di rimettersi alla *pietas* del divino.

Ritmo da preghiera
Questa lirica, intessuta di espressioni liturgiche e attraversata da accenti mistici, è tradizionalmente paragonata alla preghiera di san Bernardo alla Vergine, che conclude il *Paradiso* di Dante (> A2, Approfondimenti, p. 495). Il ritmo è organizzato con rigorosa struttura, scandita dall'invocazione (il vocativo *Vergine* è parola iniziale del primo e del nono verso di ogni stanza), dalla lode nella fronte, dalla richiesta di aiuto nella sirma e dalla chiusa perfetta delle singole stanze; un'ultima rima interna sembra ripetere a eco un'accorata confessione (*guerra... terra*; *stato... sconsigliato*; *beata... coronata*; *piaghe... appaghe*; *scorta... torta*; *scamparne... carne*; *peccati... andati*; *dolo-*

re... honore; *limo... primo*; *guado... grado*; *Dio... mio*).
Nel congedo il poeta, contrariamente all'uso, non si rivolge alla canzone, ma ancora alla Vergine, pregandola di raccomandarlo a Dio perché lo accolga nella pace eterna.

Antitesi e duplice registro
L'antitesi tra perdizione e salvezza, grandezza di Dio e bassezza della condizione umana attraversa l'intero componimento, che è contraddistinto così da un duplice registro: la solenne tensione spirituale da un lato (la parola *pace* chiude la lirica e il *Canzoniere*); il ricordo delle passioni terrene dall'altro, comunque sempre vive nell'animo del poeta. Non mancano, peraltro, epiteti stilnovisti, già usati nel *Canzoniere* con riferimento a Laura e ora riferiti alla Vergine (*beatrice*, v. 52; *stella* v. 67; *dea*, v. 98; *cosa gentile*, v. 123).

Attività

1. La Vergine madre protettiva
Individua alcuni termini che definiscono la Vergine come una madre protettiva.
2. Il passato e il presente
Il poeta ripensa alla sua vita e alla passione per Laura: come considera il passato e qual è la nuova condizione del presente? Fornisci qualche esempio.
3. Le espressioni liturgiche
Quali sono i termini e le espressioni che echeggiano la tradizione liturgica e quale tono conferiscono alla lirica?
4. Gli elementi stilnovisti
Quali sono gli elementi stilnovisti della lirica?

Approfondimenti

La celebrazione della Vergine in Dante e Petrarca

Il mito di Laura diviene il simbolo della seduzione estetica e dei sensi, l'ideale inattingibile. Il poeta è impegnato in una missione di perfezionamento etico che si compirà solo nella *reductio ad Deum* ("riconduzione a Dio", dal latino *re-duco*, "essere ricondotto") della preghiera alla Vergine che conclude il *Canzoniere*: riconosciute le proprie manchevolezze, il poeta le si rivolge perché interceda per la sua salvezza. Il componimento non indica una svolta mistica, ma ribadisce lo stato di dubbio esistenziale di Petrarca, che ritiene di non poter guarire dal proprio tormento senza un intervento divino.

Questa canzone è in genere accostata alla preghiera di san Bernardo alla Vergine, che conclude il *Paradiso* di Dante (> XXXIII vv. 1-39), anch'essa costruita secondo il modello delle laudi sacre medioevali. Quella di Petrarca è però solo in minima parte preghiera di lode: il nucleo tematico resta il suo conflitto interiore, la sua è la preghiera di una singola anima. San Bernardo, invece, è portavoce di un poeta medioevale che prega per adempiere al compito di portare agli uomini la verità come inviato di Dio.

PER LO STUDIO

a. Quale sensibilità emerge nella preghiera alla Vergine di Petrarca rispetto al modello dantesco?

b. Verso l'esame **Saggio breve.** Leggi il *dossier* a p. 653 e sviluppa un saggio breve sul culto mariano in età medioevale.

La celebrazione della Vergine in Dante e Petrarca

Dante *Paradiso* XXXIII	
Vergine Madre, figlia del tuo figlio (v. 1)	Dante rinvia al mistero teologico: la Vergine è madre di Cristo (a opera dello Spirito Santo) che è Dio e figlia di Dio, come tutti gli uomini.
tu se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura. / Nel ventre tuo si raccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'etterna pace / così è germinato questo fiore (vv. 4-9).	Tu (la Vergine) sei colei che ha reso nobile la natura umana, tanto che il suo creatore (Cristo) non disdegnò di diventare uomo. Nel tuo grembo si riaccese l'amore (fra Dio e l'uomo) per il cui calore, in Paradiso, è così germogliata questa candida rosa (di Beati). Dante sottolinea il ruolo di Maria, madre di Cristo, come intermediaria della riconciliazione fra Dio e l'umanità.
Petrarca *Vergine bella, che di sol vestita*	
Vergine bella, che di sol vestita (v. 1)	Petrarca celebra lo splendore della Vergine, la cui luce è ben diversa dal calore, dall'amorevolezza e dalla bontà della figura della Vergine dantesca: essa sublima nella sua divinità la bellezza di Laura.
al sommo Sole / piacesti sì, che 'n te Sua luce ascose (vv. 2-3)	I versi di Petrarca sottolineano che la Madonna è inondata dalla luce divina, la quale si compiacque di incarnarsi nel suo grembo.
Vergine pura, d'ogni parte intera, / del tuo parto gentil figliuola et madre (vv. 27-28)	La Vergine è figlia e madre di Cristo.

Petrarca e il suo tempo
Petrarca esercitò una grande influenza sulla vita culturale e sulla letteratura del suo tempo. I primi umanisti lo esaltarono per quelle opere in latino per cui era stato incoronato; in *Vita di messere Francesco Petrarca* (1436) l'umanista fiorentino Leonardo Bruni (1374-1444) lo celebrò come restauratore del latino classico: «Francesco Petrarca fu il primo il quale ebbe tanta grazia d'ingegno che riconobbe e rivocò in luce l'antica leggiadria dello stile perduto e spento».

Il petrarchismo nel Quattro-Cinquecento
Nel Quattro-Cinquecento, oltre agli scritti in latino fu rivalutato anche il *Canzoniere*: stampato per la prima volta a Venezia (1501) a cura di Pietro Bembo, fece registrare ben 169 edizioni.

Teorico del gusto classicistico rinascimentale, Bembo scelse il toscano come lingua letteraria e propose Petrarca come modello, per l'eccellente costruzione classica (*Prose della volgar lingua*, 1525).

Numerosi autori di liriche seguirono, spesso in modo schematico, gli stilemi e le immagini del *Canzoniere* (*petrarchismo*). Questo fu tradotto in francese (1548) e trovò entusiasti ammiratori anche oltralpe (Ronsard e il gruppo della *Pléiade*).

Dal declino alla rivalutazione critica
Nel Seicento, i poeti aderenti al gusto barocco reagirono agli schemi classicisti esasperando gli aspetti di ricerca formale.

Tra fine Seicento e inizio Settecento, l'accademia dell'Arcadia reagì al formalismo barocco in nome della misura e della semplicità, rinnovando l'interesse per Petraca.

Il Settecento illuminista, però, non fu petrarchesco e solo nell'ultimo quarto del secolo Vittorio Alfieri (1749-1803), nelle sue *Rime*, interpretò in chiave preromantica (come esperienze eccezionali del poeta d'amore) i motivi petrarcheschi della malinconia e solitudine.

Le interpretazioni ottocentesche
Il primo "lettore" moderno di Petrarca è stato Ugo Foscolo che, nei quattro *Saggi sul Petrarca* (1820-1823), mette in risalto l'equilibrio tra entusiasmo passionale e armonia formale del *Canzoniere*.

In età romantica, prevalendo una concezione della poesia come espressione della verità interiore, effusione dei sentimenti o impegno civile, Petrarca fu considerato più un letterato ed erudito che un poeta. I romantici sentirono più vicina la passione civile di Dante. Solo Giacomo Leopardi interpretò in chiave personale l'idea dell'Italia, erede di Roma e della superiore civiltà latina della canzone di Petrarca *Italia mia*.

Il tentativo di conciliare i due modelli Dante-Petrarca si deve a Francesco De Sanctis: nel suo *Saggio critico sul Petrarca* (1869) mise in evidenza il loro diverso modo di concepire la poesia e colse la raffinatezza stilistica del *Canzoniere* (caratterizzato da una «bellezza della forma che rattempra e rammorbidisce l'affetto che nasce dal fondo»).

A partire dal tardo Ottocento, ha svolto un ruolo importante nello sviluppo della critica petrarchesca la Scuola storico positivistica e filologica. Dal suo "metodo storico-filologico" è scaturito il commento al *Canzoniere* di Giosue Carducci in collaborazione con Severino Ferrari (1899): in esso si presta attenzione alle circostanze storiche che hanno ispirato i componimenti, alla ricerca delle fonti petrarchesche e delle varianti linguistiche dei manoscritti. Al metodo storico-filologico del francese Pierre de Nolhac (1892) si deve la scoperta della redazione definitiva del *Canzoniere* nel manoscritto della Biblioteca Vaticana, il 3196, base di tutte le successive edizioni.

La critica del Novecento
L'interpretazione di Benedetto Croce si colloca sulla scia di quella estetizzante di Francesco De Sanctis. In *Poesia popolare e poesia d'arte* (1957) il critico ha celebrato Petrarca come primo poeta moderno, pur giudicando eccessivo il suo «raffinamento stilistico» e l'uso di «espedienti concettosi».

Nella seconda metà del Novecento una valida interpretazione si deve a Natalino Sapegno (1965), che ha individuato nella raffinatezza stilistica un modo per rasserenare il tormento interiore.

Gianfranco Contini e Umberto Bosco (1961) hanno fornito altri interessanti contributi sul versante storico-filologico e critico-estetico, studiando l'armonia, la perfezione formale, le antitesi, le coppie dei nomi dei testi. In particolare Contini ha curato un'edizione critica del *Canzoniere* (1964) e, in *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1949) e *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951; entrambi in Contini, 1970 > A2, Approfondimenti, p. 489), ha confrontato Dante e Petrarca dal punto di vista linguistico, sottolineando il ruolo decisivo svolto dal classicismo nella poesia italiana: per lui «la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca».

Da segnalare poi la biografia dello studioso americano Ernest H. Wilkins (1964; > A2, La voce del critico, p. 442) e l'edizione commentata in due volumi delle poesie in volgare di Marco Santagata (1992), che interpreta tutta la produzione petrarchesca come un progetto unico di autobiografia ideale (> A2, La voce del critico, p. 473).

Fra i saggi più recenti segnaliamo quello di Rosanna Bettarini (1998), che colloca Petrarca come un punto di riferimento di tutta la lirica italiana. A Bettarini si deve la nuova edizione del *Canzoniere* (2005), in cui la filologa accompagna ogni sonetto e ogni canzone con pagine di note che valorizzano la qualità poetica del singolo componimento, ne sciolgono le difficoltà linguistiche e concettuali e ricostruiscono il contesto di amicizie, rapporti personali e politici del poeta.

PER LO STUDIO

a. Che cosa si intende per "petrarchismo"?
b. Perché Ugo Foscolo si può considerare il primo "lettore" moderno di Petrarca?
c. Quale funzione ha avuto, nell'Ottocento, la lettura storico-filologica dell'opera petrarchesca?
d. Quali aspetti della lirica di Petrarca sono stati valorizzati dalla critica estetico-stilistica?

Verifica

Incontro con l'opera *Canzoniere*

► 1

Indica se le affermazioni, relative alle principali forme metriche presenti nel *Canzoniere*, sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. Prevalgono madrigale e ballata.	○	○
2. La rima ABBA è detta alternata.	○	○
3. Fu Petrarca l'inventore della canzone.	○	○
4. Le strofe della canzone si chiamano sirme.	○	○
5. Il sonetto petrarchesco presenta tutta la gamma delle rime.	○	○
6. Ogni strofa della canzone è divisa in fronte, sirma e chiave.	○	○
7. La chiave nella canzone è il verso che collega la fronte alla sirma.	○	○
8. Il sonetto è formato da 16 endecasillabi, suddivisi in quattro quartine.	○	○
9. Il sonetto è una forma utilizzata per trattare unicamente l'argomento amoroso.	○	○
10. La canzone petrarchesca è formata da cinque strofe in endecasillabi e settenari, seguite da un commiato.	○	○

► 2

Indica se la seguente affermazione è vera o falsa e motiva la tua risposta.

V ○ F ○

Il sonetto *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* costituisce il proemio e l'epilogo del *Canzoniere*.

► 3

Indica fra le opzioni in elenco quella corretta e motiva poi la tua scelta.

A proposito dello stile del *Canzoniere*, il critico G. Contini ha parlato di "unilinguismo", intendendo con ciò

a. l'uniformità dei termini, dei toni e dei livelli stilistici.
b. il ricercato sperimentalismo sia lessicale che metrico.
c. la scelta di utilizzare in quest'opera il solo volgare toscano.

► 4

Compila la tabella elencando le analogie tematiche tra il sonetto *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno* e i versi di *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*.

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno	*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*

► 5

Terza prova

Sofferma la tua attenzione sulla seconda quartina del sonetto *Solo et pensoso i più deserti campi*. La parola *schermo* evoca il codice della tradizione cortese trobadorica e anche della *Vita nuova* di Dante (le donne dello schermo), ma introduce un diverso significato. Spiega in 4-5 righe analogie e differenze.

► 6

Terza prova

Confronta il seguente passo del *De vita solitaria* con la descrizione del paesaggio nel sonetto *Solo et pensoso i più deserti campi*. Quindi spiega in 3-5 righe quale concezione della natura li accomuna.

Antri, colli, boschi, sono ugualmente aperti a tutti, nessuno respinge chi vuole entrare, nessuno scaccia chi è entrato, non vi è nessun portiere, nessun custode del deserto. Ma a che serve l'essere entrato da solo in quei luoghi, che cosa mi apportano i fiumi di cui ho seguito il corso, che mi giova aver perlustrato le foreste, che utile mi reca aver scalato i monti, se il mio animo mi segue dovunque io vada, non diverso nei boschi da quello che era nelle città?

► 7

Commento

Prendendo spunto dai sonetti *Solo et pensoso i più deserti campi* e *O cameretta, che già fosti un porto* commenta in 25-30 righe i motivi della sofferenza d'amore, della ricerca della solitudine e anche della paura di restare solo che pervade il poeta.

► 8

Rileggi alcune liriche della tradizione cortese-stilnovista, per esempio, *Amore è un desìo che ven da core* di Giacomo da Lentini (> A1 T20) e *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Dante Alighieri (> A1 T53), quindi confrontale con i versi di *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, individuando analogie e differenze.

► 9

Tema

Nel sonetto *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* alcune espressioni si riferiscono al tema della vanità delle cose terrene, per esempio *le vane speranze e 'l van dolore* (v. 6) o *che quanto piace al mondo è breve sogno* (v. 14). Ritieni ancora significativo questo motivo per il lettore moderno?
In tre-quattro colonne di foglio protocollo argomenta la tua opinione (tesi, idee a sostegno, antitesi, confutazione, conclusione) sul valore e sul significato dei beni terreni nel mondo contemporaneo.

► 10

Nel sonetto *Erano i capei d'oro* Petrarca rievoca il primo incontro

A 2
⇦ T 30

con Laura. Compila la tabella indicando le analogie tematiche e stilistiche dei versi rispetto alla descrizione di Laura morta nei *Trionfi* (> A2 T17).

	Erano i capei d'oro* – La morte di Laura nei *Trionfi
Analogie tematiche	
Analogie stilistiche	

► 11

Parlare

Confronta il sonetto *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* e la canzone *Chiare fresche e dolci acque* riferendoti alle caratteristiche attribuite a Laura. Prepara una scaletta e poi esponi oralmente i risultati della tua analisi. Hai a disposizione 15 minuti circa.

► 12

Scrittura creativa

Lo scrittore Umberto Eco ha definito i "classici" come gli autori che tutti odiano perché sono stati obbligati a studiarli a scuola. Dopo aver letto e analizzato la vita e le opere di Francesco Petrarca, ritieni di condividere o di smentire questa paradossale definizione?
Imposta una scaletta con le tue considerazioni e poi sviluppale in un testo organico e coerente. Ti forniamo alcuni spunti, che devi motivare con riferimenti precisi ed esempi.

- La modernità del dissidio petrarchesco.
- L'ansia dei valori religiosi non vissuti però come certezza.
- Il bilancio di un'esistenza vissuta pensando a un amore terreno ed effimero, ma seducente.
- L'efficacia e la semplicità dello stile (pochi aggettivi per ritrarre un eterno modello di bellezza femminile).

Oppure:

- Il desiderio della gloria letteraria, un valore non più attuale.
- Il *Secretum* e il *Canzoniere*, opere fuori tempo.
- Uno stile troppo uniforme.

Ritratto d'autore

Giovanni Boccaccio

Il percorso
- > La vita e le opere
- > L'apprendistato e il periodo napoletano
- > Il periodo fiorentino
- > Il *Decameron*
- > Le opere erudite dell'ultimo periodo
- > Verifica

Obiettivi
- > Conoscere i tratti essenziali della vita di Giovanni Boccaccio, con particolare riferimento agli avvenimenti dei periodi napoletano e fiorentino.
- > Conoscere il contenuto, i temi e la struttura formale della produzione giovanile e le relazioni che intercorrono tra queste opere e l'ambiente della corte angioina in cui maturarono.
- > Conoscere il contenuto, i temi e la struttura formale della produzione matura, con particolare attenzione all'opera che ha dato la fama a Boccaccio, il *Decameron*.
- > Individuare gli elementi dell'opera di Boccaccio che segnano una svolta nella cultura medioevale e annunciano l'Umanesimo.

Il padre della prosa in volgare

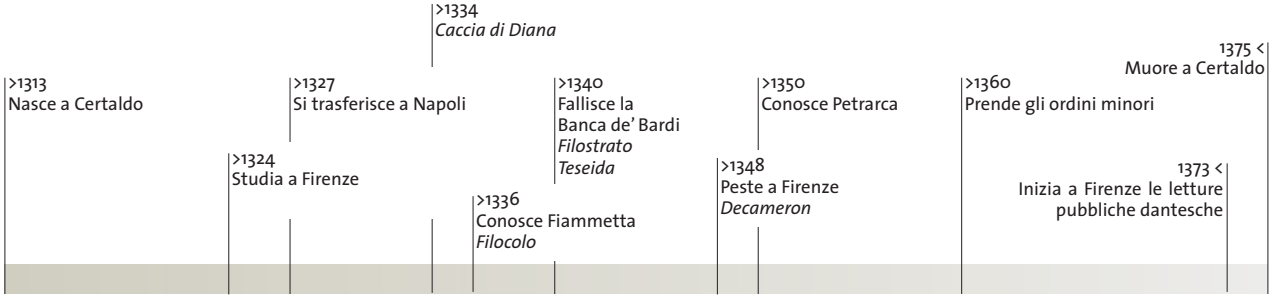
Giovanni Boccaccio fu innovatore della tradizione medioevale e precursore dell'Umanesimo: per primo rivendicò l'autonomia dell'arte dalla religione e affermò il valore della letteratura come forma di piacevole intrattenimento.

Sin dalle opere giovanili composte durante il suo soggiorno napoletano (1327-1340), Boccaccio rielaborò con vena originale modelli e materiali mitologici ed epico-cavallereschi conformi alle tendenze intellettuali e al gusto mondano della corte di re Roberto d'Angiò (i poemi *Caccia di Diana*, *Filostrato*, *Teseida*; il romanzo d'avventura in prosa *Filocolo*).

La stagione della maturità coincise con il decisivo ritorno in Toscana, dove poté assimilare più compiutamente la lezione di Dante e dei poeti comico-realistici. Sono di ascendenza dantesca, per il gusto allegorico e moraleggiante, il romanzo in prosa *Ninfale d'Ameto* (1341-1342), il poema in terzine *Amorosa visione* (1342-1343) e il poemetto in ottave *Ninfale fiesolano* (1346), ancora però legati all'idealizzazione del mondo cortese assorbita a Napoli. Nel romanzo-confessione *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344) mito e allegoria lasciano invece il posto all'analisi della passione amorosa; per questo la critica lo segnala come una prova importante, che preluderebbe alla prosa realistica del *Decameron*.

Attento osservatore della società del suo tempo, Boccaccio interpretò la mentalità e le istanze culturali della borghesia mercantile del Trecento nel suo capolavoro, *Decameron* (1348-1351), in cui tendenza realistica, sperimentalismo formale e naturalezza narrativa si esplicano compiutamente. L'intento dichiarato dell'opera è di offrire ai lettori una letteratura che dia svago e consigli di vita pratica, in sintesi una positiva visione della vita, in un tempo in cui essa è stata messa a dura prova dalla devastante epidemia di peste del 1348. Motivi ispiratori sono l'Amore, espressione della forza vitale dell'uomo, e l'Ingegno, grazie al quale ognuno può dominare il proprio destino, contrastando le forze cieche della Fortuna e della Natura. Nel ritrarre le molteplici componenti sociali e psicologiche della società tardomedioevale fiorentina, l'opera delinea un ideale di vita fondato sull'equilibrio tra ragione, decoro e leggi della natura.

L'amicizia con Petrarca, nata nel 1350, segnò l'inizio di una svolta nella vita di Boccaccio, che si distaccò dalla produzione narrativa e si avvicinò a studi di carattere erudito e critico. Dopo il romanzo in prosa *Corbaccio* (1355), abbandonò il volgare e compose in latino l'opera in versi *Buccolicum carmen*, e i trattati *Genealogia deorum gentilium*, *De casibus virorum illustrium* e *De claris mulieribus*. In volgare scrisse invece il *Trattatello in laude di Dante* e le *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*.



A 2
⇨ T 31

La vita e le opere

Figlio del mercante Boccaccino di Chellino, Giovanni Boccaccio nacque nel 1313 in Toscana, probabilmente a Certaldo, in Val d'Elsa, dove trascorse l'infanzia con la matrigna Margherita dei Mardoli. Compì i suoi primi studi a Firenze, dal 1324 al 1327 con Giovanni Mazzuoli da Strada, che lo avviò al culto di Dante.

Il periodo napoletano

Nel 1327 Giovanni si trasferì con il padre a Napoli, allora capitale del regno angioino. Fu quindi mandato a far pratica mercantile presso la filiale napoletana della potente Compagnia dei Bardi, la banca finanziatrice del re, di cui suo padre era socio.

Napoli era una città cosmopolita, centro di traffici commerciali provenienti da tutti i paesi del Mediterraneo e punto d'incontro di influssi culturali diversi (bizantini, arabi e francesi). Roberto d'Angiò, la cui corte si distingueva in Italia per la vivace vita mondana e intellettuale, era un colto protettore di artisti. Attraverso il padre, Giovanni poté venire a contatto con questo ambiente, dove giungevano anche gli echi della letturatura cortese provenzale e francese, e poté maturare uno spiccato interesse per la poesia. Parallelamente egli sviluppò una totale avversione per la carriera mercantile. Si accompagnava invece, e a volte stringeva amicizia, con intellettuali, tra cui l'agostiniano Dionigi di Borgo San Sepolcro, che gli fece conoscere le opere di Petrarca. Ai sedici anni che trascorse a Napoli risalgono le prime *Rime* e i poemi *Filocolo*, *Filostrato* e *Teseida* (che fu probabilmente terminato a Firenze), tutti scritti in lingua volgare.

Fu a Napoli che si innamorò di Maria dei Conti d'Aquino, figlia del re Roberto, conosciuta il Sabato Santo del 1336 nella chiesa di San Lorenzo, e celebrata nelle opere giovanili come Fiammetta.

Il periodo fiorentino

Nel 1340, a seguito della crisi finanziaria dei Bardi, Boccaccio fu costretto suo malgrado a lasciare Napoli e a ritornare a Firenze. Risalgono a questi anni opere che risentono della tradizione allegorica toscana e in particolare dell'opera di Dante: il *Ninfale d'Ameto* o *Comedìa delle ninfe fiorentine*, l'*Amorosa visione*, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e il *Ninfale fiesolano*.

Nel biennio 1345-1346 fu a Ravenna, alla corte di Ostasio da Polenta, e nel 1347 a Forlì, presso il signore della città Francesco degli Ordelaffi. Nel 1348, quando tornò a Firenze, l'epidemia di peste investì la città e portò alla morte, l'anno successivo, il padre Boccaccino e la seconda matrigna Bice. Dal bisogno di esorcizzare la tragedia della peste nacque il *Decameron*, la cui scrittura lo impegnerà fino al 1351.

Intanto, grazie alla sua fama letteraria, il Comune di Firenze gli affidò delicate missioni diplomatiche. Nel 1351 si recò a Padova per offrire a Petrarca, che non accettò, la restituzione del patrimonio familiare a suo tempo confiscato e una cattedra presso l'università fiorentina. I due poeti si erano conosciuti l'anno prima e tra loro era nata un'intensa amicizia, alimentata da una fitta corrispondenza epistolare.

Nel 1355 si recò a Napoli, nella speranza di ottenere dalla regina Giovanna, che era succeduta a Roberto d'Angiò, la nomina a segretario regio, ma il viaggio non ebbe buon esito e fu deluso dal clima di intrighi tra gruppi di potere che regnava a corte.

Di nuovo a Firenze, grazie anche all'influenza di Petrarca si avvicinò in maniera sempre più esclusiva a studi eruditi che lo portarono ad abbandonare la narrativa e il volgare e a compilare, a partire dal 1355, i trattati enciclopedico-divulgativi in latino *De casibus virorum illustrium* ("Le sventure degli uomini illustri") e *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber* ("Libro dei monti, delle selve, delle fonti, dei laghi, dei fiumi, degli stagni o paludi e dei nomi del mare"). La sua casa divenne punto di riferimento per gli intellettuali che stavano gettando le basi della civiltà umanistica (tra cui Coluccio Salutati). A quest'epoca risale probabilmente anche la sua ultima opera creativa in prosa volgare, *Corbaccio*.

Il ritorno a Certaldo

Nel 1360 Boccaccio fu sospettato di aver fatto parte di una congiura antiguelfa. Abbandonò allora gli incarichi diplomatici, prese gli ordini minori e si stabilì a Certaldo, nella casa paterna, dove scrisse *Genealogia deorum gentilium* ("La genealogia degli dei pagani") e il *De claris mulieribus* ("Le donne famose").

La sua crisi religiosa si fece così profonda, che egli meditò drastici tagli e la distruzione del *Decameron*, sollecitato dal frate certosino Pietro Petroni, che lo spinse ad abbandonare la poesia e gli scritti licenziosi. Consigli opposti gli diede Petrarca, come si legge in una lettera del 1362, che lo incitò a proseguire nella sua attività poetica.

Gli ultimi anni a Firenze

Nel 1365 Boccaccio ebbe dal governo di Firenze l'incarico di compiere un'ambasceria presso Urbano V prima ad Avignone e poi a Roma, dove nel 1367 il papa aveva momentaneamente riportato la sede pontificia.

Nel 1373 accettò l'invito a commentare la *Commedia* di Dante nella chiesa di Santo Stefano di Badia, dietro compenso di 100 fiorini ma, interrotte le letture al XVII canto dell'*Inferno* per le critiche rivoltegli e per le cattive condizioni di salute, ritornò a Certaldo, dove morì il 21 dicembre 1375.

PER LO STUDIO

a. Quale importanza ebbero gli anni napoletani nella vita di Boccaccio?

b. La fase creativa di Boccaccio può dirsi conclusa con il *Decameron*. Spiega che cosa accadde in seguito.

Autoritratto

Il trattato *Genealogia deorum gentilium* fu composto negli anni tra il 1350 e il 1375. Suddiviso in 15 libri, in esso Boccaccio intendeva presentare le discendenze degli dei greci e latini, improntando su ognuno di essi una riflessione storica e morale e tentando di interpretarne il mito in chiave attuale. Non mancano, all'interno di questo trattato di chiaro impianto umanistico, le influenze di Petrarca (con tutta probabilità gli ultimi due libri, dedicati al tema della poesia, furono scritti sulla scia degli scambi epistolari che ebbero i due poeti proprio in questi anni) e brevi cenni biografici che Boccaccio inserisce (per esempio, la fierezza di aver potuto leggere i testi originali utilizzati per le sue ricerche in greco, avendolo a lungo studiato a partire dal 1355).

In questo passo, tratto dal XV libro, Boccaccio fornisce un vivace ricordo autobiografico: il padre avrebbe voluto piegare l'ingegno e lo spirito libero dello scrittore ad attività pratiche e redditizie e tra il 1330 e il 1331 gli fece seguire le lezioni di diritto canonico tenute dal giurista e poeta stilnovista Cino da Pistoia. Ma questo tipo di studi, insieme alla paratica mercantile che Giovanni stava facendo all'interno della Compagnia dei Bardi, non corrispondevano alle sue inclinazioni e la sua naturale attitudine alla letteratura prevalse.

PER LO STUDIO

a. A quale genere letterario Boccaccio si sentì particolarmente portato fin dall'infanzia?

Giovanni Boccaccio
Genealogia deorum gentilium

XV, 10, a cura di V. Romano, trad. di G. Tibaldi, Laterza, Bari, 1951

«Ho avuto per natura la vocazione alla poesia»

Fin da quando ero nel seno materno ho avuto per natura la vocazione alla poesia e, per quel che ne posso giudicare, sono nato soltanto per questo. Ricordo infatti che mio padre, fin dall'infanzia, indirizzò tutti i suoi sforzi per fare di me un commerciante; e dopo avermi fatto imparare l'aritmetica[1], mi affidò, non ancora adolescente, in qualità di apprendista, ad un grande commerciante, presso il quale per sei anni non feci altro che sprecare inutilmente un tempo non più recuperabile. Di poi, dato che vari indizi mostravano che ero più adatto allo studio, lo stesso padre mi comandò di iniziare quello del diritto canonico[2], che mi avrebbe fatto ricco: e sotto un illustre maestro mi affaticai invano per quasi altrettanto tempo. Il mio animo provava un tale fastidio per queste cose che non poteva esservi inclinato né dalla cultura del Maestro[3], né dall'autorità del padre (che insisteva con sempre nuovi consigli), né dalle preghiere o dai rimproveri degli amici, così singolare era l'affetto che lo spingeva alla poesia. E non un capriccio improvviso, ma un'originaria inclinazione[4] del mio spirito, lo faceva tendere con tutte le forze alla poesia. Mi ricordo: non avevo ancora compiuto i sette anni, non avevo ancora visto alcuna opera letteraria, non avevo ascoltato maestri, sapevo appena leggere e scrivere, ed ecco che, per l'impulso stesso della mia natura, nacque in me il desiderio di comporre e scrissi alcune poesie, sia pur prive di ogni valore (a un tale compito, infatti, il mio ingegno era ancora inadeguato, a quella tenera età). Tuttavia più tardi, quasi maturo d'età e divenuto consapevole di me stesso, senza nessuno che mi spingesse, senza maestro, anzi contro la resistenza di mio padre che condannava un tale studio, imparai da solo quel poco che so di poesia, e m'applicai ad essa con grandissima avidità, e vidi e lessi i libri dei poeti e, per quanto potevo, mi sforzai di capirli. E, strano a dirsi, quando ancora non sapevo le regole della metrica[5], da quasi tutti quelli che mi conoscevano fui chiamato poeta, titolo che non merito neppure oggi. Sono sicuro che se mio padre avesse accettato la mia inclinazione alla poesia, quando la mia età era più adatta, avrei potuto trovare posto fra i poeti famosi. Invece, cercando di piegare il mio ingegno prima a un'attività lucrosa, poi a una professione lucrosa, è successo che non sono diventato né mercante, né giurista[6], e ho perso la possibilità di essere un grande poeta.

1. aritmetica: una delle quattro discipline del quadrivio (aritmetica, musica, geometria, astronomia).

2. diritto canonico: norme giuridiche della Chiesa cattolica.

3. Maestro: si tratta del poeta stilnovista Cino da Pistoia (1270-1337), che esercitò l'attività di giurista in varie città italiane e fu docente di diritto civile all'Università di Napoli (1330-1331), negli anni in cui Boccaccio soggiornò nella città partenopea.

4. inclinazione: attitudine.

5. regole della metrica: la metrica (dal greco *metrèin*, "misurare"), cioè "arte della misura", studia le tecniche della scrittura poetica vale a dire la lunghezza del verso, gli accenti, la rima, le strofe, i diversi tipi di componimento.

6. giurista: esperto di diritto canonico.

A 2
⇨ T 31

L'apprendistato e il periodo napoletano

La formazione

La formazione culturale e letteraria di Boccaccio fu alquanto disomogenea e, per certi versi, contraddittoria. Dopo i primi studi a Firenze, fu a Napoli che la sua esperienza umana e letteraria si arricchì. Tramite Cino da Pistoia poté approfondire la poesia stilnovista. Alla corte di Roberto d'Angiò, nutrita di nostalgia per il declinante mondo cortese, poté incontrare diversi intellettuali e accedere – probabilmente nella ricca biblioteca reale – alla novellistica araba, alla letteratura di Bisanzio, ai romanzi cavallereschi francesi e provenzali, ai classici latini (Omero, Virgilio, Ovidio, Tacito, Livio, Stazio, Apuleio) e anche alle opere erudite medioevali, di contenuto scientifico-storico-mitologico. Ritornato a Firenze, di nuovo poté immergersi nel suo mondo borghese e mercantile e nella sua illustre tradizione letteraria, Dante in primo luogo, per il quale nutriva fin da ragazzo una forte ammirazione. Ma, scrive al riguardo De Sanctis: «Egli poteva ammirarlo, non comprenderlo, perché lo spirito di Dante non era in lui. Formatosi fuori della scuola, alieno da ogni seria coltura scolastica e ascetica, profano anziché mistico ne' sentimenti e nella vita [...] non solo questo mondo gli rimane estraneo come coltura, ma ancora più come sentimento. E gli manca non solo il sentimento religioso, ma fino quella certa elevatezza morale che talora ne fa le veci. Spento è in lui il cristiano e anche il cittadino» (De Sanctis, 1950).

Il fatto è che Boccaccio apparteneva a un'età e a un mondo totalmente differente da quello in cui era vissuto Dante. Una nuova società si era andata delineando, sempre più aliena dal misticismo e dalla spiritualità, come pure dalla passione politica, rispetto a quella che l'aveva preceduta. Di questa società Boccaccio era figlio e a essa diede una voce letteraria, esprimendone con spirito curioso e profano la visione naturale e sensuale dell'uomo e del mondo, la concretezza, il piacere dell'intelligenza, lo sprezzo per gli incolti e i creduloni. Per essa concepì la letteratura come forma d'intrattenimento a un tempo piacevole e istruttiva.

Boccaccio in cattedra contempla un paesaggio, miniatura dal *De montibus*, 1477. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

La produzione del periodo napoletano

Il forte interesse per la lettura fu probabilmente all'origine della tendenza – molto marcata in Boccaccio – a sperimentare generi letterari diversi (poesia, forme narrative in versi, racconto in prosa), a mescolare con fantasia e originalità modelli classici e medioevali, a rivisitare la tradizione mitologica ed epico-cavalleresca, anche se in una prospettiva più sensibile ai temi amoroso-sentimentali che a quelli ideali ed eroici.

Il poema in terzine *Caccia di Diana*

Alcuni spunti di cronaca mondana diedero l'avvio alla produzione napoletana con la *Caccia di Diana* (1334), un poemetto mitologico formato da diciotto brevi canti in terzine di cinquantotto endecasillabi ciascuno. Il componimento, che ricalca la struttura metrico-narrativa delle terzine dantesche, prende spunto dal mito di Diana, vergine cacciatrice che insegue con le sue ninfe le fiere nei boschi. Il poeta immagina che le ninfe, disobbedendo all'obbligo della castità imposto da Diana, si pongano al servizio della dea Venere, vale a dire dell'amore, e trasformino le loro prede in giovani bellissimi. L'opera è occasione per celebrare l'amore nelle sue connotazioni sensuali (in essa è contenuta una elencazione delle più belle donne della corte partenopea), ma anche in quelle sentimentali e spirituali.

Il poema in ottave *Filostrato*

Il *Filostrato* (1335-1340; il cui titolo, secondo l'etimologia imprecisa proposta da Boccaccio vorrebbe significare "Vinto d'amore" – dal greco *philos*, "amore", e *stratus*, "abbattuto", dal verbo latino *sterno*) è un poema narrativo in nove canti composto in ottava rima (otto versi di undici sillabe ciascuno, i primi sei a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata ABABABCC). Fino allora l'ottava era considerata una strofa dei cantari, composti di otto endecasillabi slegati. Boccaccio conferisce dignità letteraria e musicalità all'ottava, che sarà poi il metro adottato nei poemi cavallereschi dell'età umanistico-rinascimentali, vale a dire nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, nell'Orlando *furioso* di Ludovico Ariosto e nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

Filostrato s'ispira a un cantare francese, il *Romanzo di Troia* di Benoît de Sainte Maure (XII secolo), che Boccaccio aveva co-

LE PAROLE

Cortese
L'aggettivo indica l'insieme delle virtù e degli ideali cavallereschi (generosità, eroismo, disponibilità a un amore disinteressato di natura eletta) elaborati nei secoli XI-XII dalla classe nobile nelle corti feudali (soprattutto della Provenza, in cui le donne rivestirono un ruolo importante).

Cantari
Componimenti poetici del XIV secolo, di argomento avventuroso (epico o cavalleresco). Di norma venivano recitati di fronte a un pubblico popolare dai giullari o dai cantastorie .

nosciuto nella versione in latino (1287) di Guido delle Colonne, poeta della Scuola Siciliana. Il tono è elegiaco-amoroso più che epico. In esso si narra di Troiolo, figlio del re di Troia Priamo, e del suo infelice amore per Criseide: quando la donna lo tradisce con il greco Diomede, egli cerca di uccidere il suo rivale, ma viene fermato da Achille che lo uccide a sua volta. Nel testo si può rilevare un atteggiamento contraddittorio del poeta nei confronti della donna: da un lato, egli esalta, in chiave laica e realistica, il fascino della bellezza muliebre; dall'altro, lascia affiorare motivi tipici della misoginia medioevale, per cui la donna è arrendevole, lussuriosa, priva di virtù, incosciente (*virtù non sente né conoscimento*) e volubile (*volubil sempre come una foglia al vento*; > A2, Approfondimenti, p. 518). Boccaccio, tuttavia, non esprime alcun giudizio morale su Criseide, diversamente da Guido delle Colonne che la condanna.

Il romanzo in prosa *Filocolo*

Il *Filocolo* (il cui titolo, sempre secondo l'etimologia imprecisa proposta da Boccaccio, vorrebbe significare "Fatica d'amore", da *philos*, "amore", e *colon*, "fatica") è la prima opera in prosa di Boccaccio. Composta, tra 1336 e il 1339, in sette libri, è caratterizzata da uno stile elegante, che risente dell'imitazione dei modelli classici e del complesso periodare latino.

La narrazione favolosa è ispirata a una leggenda orientale, diffusa in tutta Europa dal poemetto francese *Florio e Biancifiore* (XII secolo) e poi da un cantare toscano in ottave (*Cantare di Fiorio e Biancifiore*). A questa fonte si aggiunge la suggestione del romanzo cortese *Cligès* di Chrétien de Troyes, da cui deriva il motivo della ricerca (*quête* in francese) dell'amata. La dottrina amorosa che lo sottende è quella dell'*Ars amatoria* di Ovidio e del *De amore* (1174-1204) di Andrea Cappellano, trattato canonico dell'amor cortese (>A1 T7).

I personaggi sono fantastici ma gli ambienti rinviano alla corte angioina. La capacità di penetrazione psicologica di Boccaccio si rivela nella freschezza degli episodi d'amore tra i due protagonisti, il pagano Florio e la trovatella cristiana Biancifiore. La trama è ricca di digressioni. Nel quarto libro Florio, durante la sua ricerca dell'amata, arriva a Napoli, sosta in un bellissimo giardino e partecipa alle disquisizioni sull'amore di un gruppo di giovani cortesi: diretti da Fiammetta, giovani e fanciulle illustrano a turno tredici questioni d'amore. Alcune di queste, spesso vere e proprie novelle, saranno riprese nelle storie di liberalità e magnificenza della Decima giornata del *Decameron*.

Il poema in ottave *Teseida*

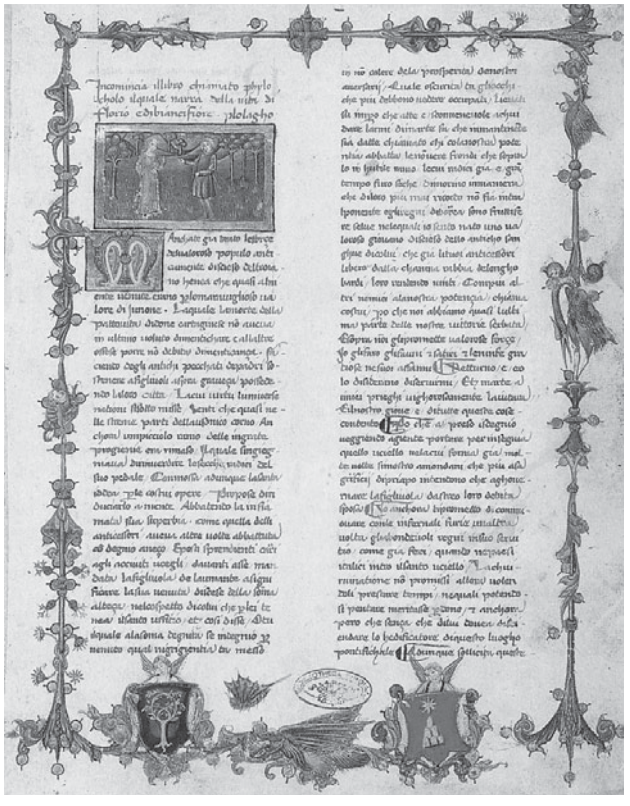
Il *Teseida o delle nozze di Emilia* (1340-1341), dedicato a Fiammetta, è un altro poema in ottave, formato da dodici libri. È l'ultima opera del periodo napoletano, poi completata a Firenze. In esso sono narrate le imprese di Teseo, mitico re di Atene, contro le Amazzoni, leggendarie donne guerriere, e le nozze dell'eroe con Ippolita, loro regina. Ma il nucleo centrale è costituito dalla storia di due giovani amici tebani, Arcita e Palemone, prigionieri di Teseo ed entrambi innamorati di Emilia, sorella di Ippolita. La sfida tra i due in torneo si conclude con la morte di Arcita, che cavallerescamente affida la fanciulla all'amico suo rivale.

LE PAROLE

Fiammetta
È il nome scelto da Boccaccio per indicare Maria d'Aquino, figlia del re di Napoli Roberto d'Angiò, conosciuta durante il soggiorno napoletano e subito amata.

I modelli ispiratori di quest'opera furono l'*Eneide* di Virgilio (I sec. a.C.) e la *Tebaide* di Stazio (I sec. d.C.), ma Boccaccio attinse anche all'epica medioevale, soprattutto al romanzo cortese sulla guerra di Tebe (*Romanzo di Tebe*, 1150) e a *Erec ed Enide* di Chrétien de Troyes. L'intento esplicitato dall'autore era di dare vita, sul modello dei grandi poemi della classicità, a un'epica in volgare, ancora assente nella nostra letteratura, come aveva evidenziato Dante nel *De vulgari eloquentia*. Lo spirito borghese di Boccaccio rimane però estraneo ai sentimenti eroici propri dell'epica, e conferisce rilievo alla materia amorosa e al motivo dell'amicizia tra Arcita e Palemone, rivali in amore. Il risultato è che il poema fonde con scarsa omogeneità spunti epico-eruditi (le battaglie restano sullo sfondo), erotico-avventurosi (la bellezza di Emilia, oggetto del contendere) e lirico-sentimentali. Resta importante l'aver dato una sistemazione letteraria al materiale cavalleresco, creando i presupposti per lo sviluppo dei poemi rinascimentali.

Pagina di apertura del *Filocolo*, metà del XV secolo. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Nella miniatura sono raffigurati Florio e Biancifiore che parlano sullo sfondo di un paesaggio.



PER LO STUDIO

a. Quale tradizione letteraria concorse alla formazione di Boccaccio negli anni trascorsi a Napoli?
b. Che cosa separava Dante da Boccaccio secondo il critico De Sanctis?
c. Qual è il tema del poemetto *Caccia di Diana*?
d. Qual è l'origine dell'ottava rima utilizzata da Boccaccio nel *Filostrato*?
e. Quali fonti ispirarono il *Filocolo*?
f. Cosa si proponeva Boccaccio con il *Teseida*?

A 2
T 31

L'innamoramento di Florio e Biancifiore

Giovanni *Boccaccio*
Filocolo

a cura di E. Bianchi, C. Salinari, N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli, 1952

In questo brano tratto dal Libro II del *Filocolo* è riportato l'innamoramento di Florio e Biancifiore, una delle pagine più felici del romanzo scritto da Boccaccio a Napoli.

Filocolo: la trama

Il romanzo narra l'amore contrastato di Florio, figlio di Felice, re pagano di Spagna, e della cristiana Biancifiore, discendente da una nobile famiglia romana. Il padre di Biancifiore, Quinto Lelio Africano, era stato ucciso dai saraceni spagnoli mentre si recava con la moglie al santuario di San Giacomo di Compostela; re Felice accolse la moglie, Giulia Topazia, che però morì dando alla luce Biancifiore. Felice tenne la bimba presso di sé e la fece crescere insieme al figlio, nato il suo stesso giorno. Diventati adolescenti, i due protagonisti si innamorano, ma il re, ignorando che la fanciulla era di nobili origini, la vende ad alcuni mercanti, che la cedono come schiava all'ammiraglio di Alessandria d'Egitto. Florio, assunto il nome di Filocolo, si mette in viaggio alla ricerca della fanciulla, riuscendo attraverso mille avventurose peripezie e incontri fortuiti a sposarla e a riportarla felicemente in Spagna (l'ammiraglio apprende che Biancifiore è sua nipote). Sulla strada del ritorno i due giovani visitano Napoli, Certaldo e Roma dove ricevono il battesimo dal sacerdote Ilario. Anche Felice diventa cristiano e, alla sua morte, Florio viene incoronato re.

Taciti e soli lasciò Amore[1] i due novelli amanti, i quali riguardando l'uno l'altro fiso[2], Florio in prima chiuse il libro[3] e poi disse:

– Deh, che nova bellezza, t'è egli cresciuta[4], o Biancifiore, da poco in qua, che tu mi piaci tanto? Tu già non mi solevi tanto piacere[5]; e ora gli occhi miei non possono saziarsi di riguardarti!

Biancifiore rispose:

– Non so, se non che ti posso dire che a me sia avvenuto il simigliante[6]. Credo che la virtù de' santi versi[7] che noi divotamente[8] leggiamo abbia acceso le nostre menti di nuovo fuoco, e adoperato in noi quello che in altri già veggiamo adoperare[9].

– Veramente – disse Florio – io credo che sì come tu dici sia: perciò che[10] tu sola sopra tutte le cose del mondo mi piaci!

– Certo tu non piaci meno a me, che io a te – rispose Biancifiore.

E così stando in questi ragionamenti co' libri serrati[11] avanti, Racheo, che per dare a' cari scolari dottrina andava[12], giunse nella camera, e ciò veduto, loro gravemente riprendendo[13], cominciò a dire:

– Questa che novità è, che io veggio[14] i vostri libri davanti a voi chiusi? Ov'è fuggita la sollecitudine[15] del vostro studio?

Florio e Biancifiore, divenuti i candidi visi come vermiglie rose per vergogna della non usata riprensione[16], apersero i libri: ma gli occhi loro, più desiderosi dell'effetto che della cagione, torti[17] si volgevano verso le disiate[18] bellezze, e la loro lingua, che apertamente narrar soleva i mostrati versi[19], balbuziando andava errando. Ma Racheo pieno di sottile avvedimento[20],

1. Amore: Cupido inviato da Venere ha colpito con le frecce dell'amore i due giovani.

2. riguardando... fiso: guardando fissamente (*fiso*: fisso) l'uno negli occhi dell'altro.

3. il libro: l'*Ars amatoria* di Ovidio (I sec. a.C.) è una delle fonti principali per il *De amore* di Andrea Cappellano.

4. che nova... cresciuta: quale nuova bellezza è nata in te.

5. Tu già... piacere: fino a qualche istante fa tu non mi piacevi a tal punto.

6. avvenuto il simigliante: accaduta la stessa cosa.

7. santi versi: l'*Arte di amare* è detta santa perché sacra a Venere.

8. divotamente: con devozione.

9. adoperato... adoperare: prodotto nei nostri cuori quegli effetti che già vedevamo (*veggiamo*) operare negli altri (innamorati).

10. perciò che: poiché.

11. serrati: chiusi.

12. Racheo... andava: (il precettore) Racheo che si recava dai suoi amati scolari per insegnare; il maestro istruisce i due giovani e ha dato loro da leggere il libro di Ovidio.

13. gravemente riprendendo: severamente rimproverando.

14. veggio: vedo.

15. la sollecitudine: l'impegno.

16. non usata riprensione: il rimprovero inusuale.

17. ma... torti: ma i loro occhi desiderosi di guardare l'oggetto d'amore (*effetto*) più che il libro, causa (*cagione*) dell'innamoramento, erano distolti (dalla lettura stessa).

18. disiate: desiderate.

19. apertamente... versi: di solito sapeva recitare con scioltezza (*apertamente*) i versi indicati.

20. avvedimento: accortezza, prudenza.

veggendo[21] i lor atti, incontanente[22] conobbe il nuovo fuoco acceso ne' loro cuori, la qual cosa assai gli dispiacque; ma più ferma esperienza della verità volle vedere[23], prima che alcuna parola ne movesse ad alcuno altro[24], sovente sé celando[25] in quelle parti nelle quali egli potesse lor vedere senza essere da essi veduto. E manifestamente conoscea[26] che, come da lor partito s'era[27], incontanente chiusi i libri, si porgevano abbracciandosi semplici baci, e mai più avanti non procedevano; perciò che la novella età in che erano, i nascosi diletti non conosceva[28]. E già il venereo foco[29] li avea sì accesi, che tardi la freddezza di Diana[30] li avrebbe potuti rattiepidire[31].

21. veggendo: vedendo.
22. incontanente: subito, immediatamente.
23. più ferma... vedere: volle avere una prova certa della verità.
24. prima... alcuno altro: prima di parlarne ad altri.
25. sé celando: nascondendosi.
26. manifestamente conoscea: apprendeva senza alcun dubbio.
27. come... s'era: non appena s'era allontanato.
28. la novella età... non conosceva: giovani (*novella età*) e ingenui, non conoscono i segreti piaceri d'amore (*nascosi diletti*).
29. venereo foco: il fuoco dell'amore.
30. Diana: dea casta e fredda, nemica dell'amore.
31. rattiepidire: intiepidire.

Analisi e interpretazione

La forza invincibile dell'amore
Florio è intraprendente nel dichiarare i propri sentimenti (*tu sola sopra tutte le cose del mondo mi piaci*, r. 12) e anche Biancifiore prova la stessa attrazione (*Certo tu non piaci meno a me, che io a te*, r. 13); i due giovani si scambiano sguardi furtivi d'amore e di desiderio e, per l'emozione, quasi balbettano; entrambi inesperti dei piaceri dei sensi (*si porgevano abbracciandosi semplici baci* r. 29), avvertono tuttavia l'irresistibile forza della passione (*venereo fuoco*).

Tradizione e novità
Secondo l'idea cortese-stilnovista gli occhi sono il tramite dell'amore; qui, intensi sono gli sguardi dei protagonisti, che si innamorano leggendo l'*Ars amatoria* del poeta latino Ovidio. I loro sentimenti ed emozioni sono indagati con raffinata analisi psicologica, ma gli schemi dello Stilnovo appaiono superati: la concezione dell'amore, visto in termini concreti e passionali, anticipa, con minore realismo, il *Decameron* e, nel contempo, esprime la nostalgia di Boccaccio per la civiltà cortese ormai al tramonto.

Il libro veicolo del desiderio amoroso
Il passo riprende il noto episodio del V canto dell'*Inferno* dantesco: Paolo e Francesca si erano dichiarati il loro affettuoso sentimento mentre leggevano dell'innamoramento fra Lancillotto e Ginevra nel romanzo di Chrétien de Troyes. Ma, mentre in Dante il libro "galeotto" alimenta un amore adultero (Paolo e Francesca erano cognati), qui Cupido con la sua freccia accende un amore innocente tra due adolescenti (*divenuti i candidi visi come vermiglie rose per vergogna*, rr. 19-20), che sfocerà in un matrimonio.

Sintassi latineggiante
La prosa risente della sintassi latina, come si evince dalla posizione del verbo alla fine della frase o del periodo.

Attività

1. I sentimenti d'amore
Sofferma la tua attenzione sulle parole e sui gesti con cui i due giovani si dichiarano i loro sentimenti: quale idea dell'amore traspare dai loro dialoghi e dalle loro reazioni?

Parlare

2. Modello dantesco
L'episodio riprende esplicitamente il canto V dell'*Inferno* dantesco: una frase di Boccaccio ricalca quasi alla lettera i celebri versi di Dante ma assume un significato assai diverso. Rifletti sulle indicazioni che ti forniamo in tabella: contestualizza gli episodi e individua sia le analogie tematiche relative alla dichiarazione d'amore dei protagonisti sia il diverso messaggio che i due autori intendono comunicare. Poi preparati a esporre in 10 minuti circa il risultato della tua analisi comparativa.

Dante: Paolo e Francesca	Boccaccio: Florio e Biancifiore
Quando leggemmo il disïato riso esser basciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso, la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante. (*Inferno*, V, vv. 133-138)	Incontanente chiusi i libri, si porgevano abbracciandosi semplici baci, e mai più avanti non procedevano; perciò che la novella età in che erano, i nascosi diletti non conosceva. (rr. 29-31)

Il periodo fiorentino

Quando nel 1341 Boccaccio rientrò a Firenze, la città stava vivendo un momento difficile: era infatti incominciata la crisi bancaria che di lì a poco avrebbe travolto tutte le compagnie fiorentine e con esse l'economia della città (> A2, p. 375).

A Firenze lo scrittore si riaccostò alla tradizione letteraria della città – lo Stilnovo, Dante, i poeti comico-realistici – ma conservava la memoria del soggiorno partenopeo e dell'idealizzazione del mondo cortese che aveva assorbito alla corte angioina. Era consapevole, d'altro canto, che nella società fiorentina erano in atto notevoli cambiamenti: il pubblico era più colto e istruito, desideroso di essere intrattenuto con storie piacevoli, legate alla contemporaneità. Nacque così una serie di opere di ascendenza dantesca per il gusto allegorico e moraleggiante, ma incentrate su una materia narrativa idillico-amorosa, trasfigurata nella dimensione della favola e del mito.

Il romanzo *Ninfale d'Ameto*

Il *Ninfale d'Ameto* o *Comedìa delle ninfe fiorentine* (1341-1342) è un romanzo di ambientazione pastorale, di carattere dottrinale-allegorico; ai 50 capitoli in prosa si alternano canti in versi (terzine).

Il romanzo racconta del pastore Ameto che, sulle colline di Fiesole, incontra sette bellissime ninfe (che rappresentano ciascuna una virtù: Mopsa la saggezza, Emilia la giustizia, Adiona la temperanza, Acrimonia la fortezza, Agapes la carità, Lia la fede), e ascolta, una dopo l'altra, le loro storie d'amore. Innamoratosi di Lia, alla fine dei racconti Ameto si trova immerso nelle acque del ruscello, che lo trasformano da uomo rozzo in un essere nobile.

Nell'opera l'amore è visto principalmente come sensualità e passione, ma anche come una forza capace di ingentilire gli animi e perciò come fonte di civiltà e di elevazione spirituale. A questi motivi, che riecheggiano lo stilnovismo, l'autore accosta, nei racconti delle ninfe, particolari sensuali e licenziosi.

La presenza di una cornice, all'interno della quale si snodano i racconti d'amore, anticipa la struttura del *Decameron*.

Il poema *Amorosa visione*

L'*Amorosa visione* (1342-1343) è un lungo poema allegorico-didascalico, composto di cinquanta canti in terzine, dedicato a Fiammetta. Guidato da una donna gentile, il poeta immagina di visitare in sogno un castello e di vedere dipinti, in una grande sala, i trionfi allegorici della Sapienza, della Gloria, della Ricchezza, dell'Amore e della Fortuna insieme a personaggi celebri dell'antichità (Aristotele, Boezio, Orfeo, Socrate, Tolomeo) e della sua epoca (Dante, Giotto). Attraverso questi incontri, riconosce così la vanità dei valori terreni e decide di dedicarsi alla ricerca della virtù. Nel giardino del castello il poeta incontra, tra numerose nobildonne, Fiammetta, ma quando sta per abbracciarla, la visione svanisce. L'episodio simboleggia la conquista di una saggezza tutta umana, con un gusto per l'erudizione enciclopedica quasi ostentata. I motivi di amore, fortuna, virtù, saggezza troveranno largo sviluppo nel *Decameron*.

Il romanzo *Elegia di Madonna Fiammetta*

L'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344), romanzo in prosa in nove capitoli, si colloca al culmine della produzione giovanile di Boccaccio. La storia rispecchia il legame fra l'autore e Maria d'Aquino; mentre nella realtà fu Boccaccio a essere abbandonato, nel romanzo è Fiammetta, nobile dama napoletana, a non essere corrisposta da Panfilo. L'opera si sottrae all'autobiografismo e descrive le inquietudini psicologiche di un animo femminile: innamoramento, speranza, gelosia, passione, sconforto, disperazione (> A2 T32). Il tono è solenne, adeguato alla nobiltà della protagonista, che confessa le proprie ansie sotto forma di una lunga lettera alle «donne deluse d'amore».

Si tratta di un'opera originale, che fonde generi diversi (elegia, romanzo, lettera). Nel titolo, il termine "elegia" rinvia a un genere lirico che canta l'amore ed esprime sentimenti malinconici e di rimpianto, in uno stile umile (nel Medioevo l'aggettivo "elegiaco" indicava il livello umile della scrittura), adatto ai temi trattati. Svariate sono le fonti, dalle *Eroine* di Ovidio (raccolta di lettere d'amore, che il poeta immagina scritte dalle eroine del mito, come Elena e Medea, che erano state abbandonate), al *Tristano e Isotta* di Goffredo di Strasburgo, alla *Vita nuova* di Dante, in particolare alla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Il romanzo costituisce una tappa importante verso la prosa realistica del *Decameron*, ma è anche, come rileva il critico Salvatore Battaglia, il primo romanzo psicologico moderno della letteratura italiana ed europea.

Il poema *Ninfale fiesolano*

Il *Ninfale fiesolano* (1346) è un poemetto di sette canti in 473 ottave. Ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio, è una favola eziologica, che racconta le origini mitiche dei torrenti toscani Africo e Mensola e della città di Fiesole, fondata dai discendenti dei due protagonisti. Mensola è una ninfa di Diana, dea della castità, ma un "dolce peccato" e un sentimento ingenuo e appassionato la legano ad Africo, e per i due giovani si prepara un destino tragico (> A2 T33). Boccaccio afferma le forze naturali della vita e dell'amore come stimolo per emanciparsi dalle superstizioni. Al di là dei meccanismi mitologici, l'opera si rivela vivace nello stile e intensa nel racconto dell'amore tra i protagonisti, anticipando la tendenza realistica e la naturalezza narrativa del *Decameron*.

PER LO STUDIO

a. In che modo Boccaccio trasferì nella produzione letteraria fiorentina l'esperienza vissuta a Napoli?
b. Come viene concepito l'amore nel *Ninfale d'Ameto*?
c. Quale significato ha il termine "elegia" e in quale modo Boccaccio lo utilizza?
d. Secondo Boccaccio l'uomo può emanciparsi dalle superstizioni?

LE PAROLE

Ninfe
Divinità minori che rappresentano le forze elementari della natura; abitavano nei boschi, sui monti, nelle grotte, nelle acque. Si distinguevano in *Oceanine* e *Nereidi* (ninfe del mare); *Naiadi* (ninfe dei fiumi e delle fonti); *Oreadi* (ninfe dei monti); *Alseidi* (ninfe dei boschi).

Eziologia
Il termine ha vari significati: in ambito scientifico, è lo studio delle cause di un fenomeno; in ambito medico, è lo studio delle cause di una malattia; in ambito etnologico è la descrizione delle origini mitiche di un territorio, di un popolo e delle sue istituzioni.

L'innamoramento di Fiammetta

A 2
T 32

Giovanni Boccaccio
Elegia di Madonna Fiammetta

a cura di E. Bianchi, C. Salinari, N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli, 1952

Il brano che segue è tratto dalla parte iniziale dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. La protagonista ricorda il suo primo incontro, in chiesa, con Panfilo, e analizza l'origine e la gradualità dei propri stati d'animo. L'ambientazione della scena è nella chiesa di San Lorenzo a Napoli dove si sta celebrando la messa solenne della Pasqua.

***Elegia di Madonna Fiammetta*: la trama**

Il romanzo narra l'incontro di Fiammetta, una giovane gentildonna napoletana, già sposata, con Panfilo, un mercante fiorentino. Innamoratasi a prima vista di lui, successivamente si trova a vivere una sfortunata vicenda d'amore, interrotta dalla partenza del giovane, richiamato in Toscana dal padre. La narrazione registra in prima persona le pene della donna: dalla falsa notizia del matrimonio dell'amato, alla smentita dell'annunciato ritorno a Napoli che, unita alla voce del fidanzamento di Panfilo con un'altra donna, induce Fiammetta a meditare il suicidio e, in ultimo, ad accettarne la lontananza.

Mentre che io in cotal guisa[1], poco alcuni rimirando, e molto da molti rimirata[2], dimoro[3], credendo che la mia bellezza altrui pigliasse, avvenne che l'altrui me miseramente prese[4]. E già essendo vicina al doloroso punto[5], il quale o di certissima morte o di vita più che altra angosciosa dovea essere cagione, non so da che spirito[6] mossa, gli occhi, con debita gravità elevati[7], infra la multitudine de' circustanti giovini con acuto riguardamento distesi[8]; e oltre a tutti, solo e appoggiato ad una colonna marmorea, a me dirittissimamente[9] uno giovine opposto[10] vidi; e, quello che ancora fatto non avea d'alcuno altro[11], da incessabile[12] fato mossa, meco[13] lui e li suoi modi cominciai ad estimare[14]. Dico che, secondo il mio giudicio, il quale ancora non era da amore occupato[15], egli era di forma bellissimo, negli atti piacevolissimo e onestissimo nell'abito suo[16], e della sua giovinezza dava manifesto segnale crespa lanugine, che pur mo'[17] occupava le guance sue; e me non meno pietoso che cauto rimirava tra uomo e uomo[18].

Certo io ebbi forza di ritrarre gli occhi da riguardarlo alquanto, ma il pensiero, dell'altre cose già dette estimante, niuno altro accidente, né io medesima sforzandomi, mi poté tòrre[19]. E già nella mia mente essendo l'effigie della sua figura rimasa, non so con che tacito diletto[20] meco la riguardava[21], e quasi con più argomenti affermate vere le cose che di lui mi pareano[22], contenta d'essere da lui riguardata, talvolta cautamente se esso mi riguardasse mirava[23].

1. in cotal guisa: in tal modo.
2. molto... rimirata: ammirata da molti.
3. dimoro: me ne stavo.
4. avvenne.. prese: avvenne che la bellezza (*l'altrui*) di Panfilo mi catturò tristemente (*miseramente*).
5. doloroso punto: è l'istante doloroso dell'innamoramento (ora giudicato da Fiammetta come fonte di angoscia).
6. spirito: sentimento.
7. con debita gravità elevati: alzati gli occhi con il dovuto rispetto (consono alla nobiltà della donna).
8. con acuto riguardamento distesi: allungai lo sguardo con attenzione.
9. dirittissimamente: proprio di fronte.
10. opposto: che si trovava di fronte a me.
11. quello... altro: ciò che mai avevo fatto con altri.
12. incessabile: inarrestabile e, quindi, ineluttabile.
13. meco: fra me e me.
14. estimare: apprezzare.
15. secondo... occupato: secondo il mio animo, che non aveva mai sperimentato l'amore.
16. nell'abito suo: nel suo atteggiamento.
17. crespa... pur mo': una crespa barba che appena appena.
18. e me... uomo: e mi guardava, fra una persona e l'altra, non meno appassionato (*pietoso*) che riservato.
19. Certo... mi poté tòrre: ma nessun altro evento (*accidente*), fosse esso parola o movimento dei vicini, né ogni mio sforzo per distrarmi, poterono distogliere (*mi poté tòrre*) il mio pensiero, che era intento a considerare (*estimante*) le cose appena dette (cioè i pregi di Panfilo).
20. tacito diletto: segreto piacere.
21. meco la riguardava: me la immaginavo nella mente (la figura del giovane).
22. e quasi... mi pareano: e quasi confermando tra me come reali, con varie altre motivazioni, le impressioni che avevo scorto di lui.
23. se esso... mirava: osservavo se lui mi guardava.

Ma intra l'altre volte[24] che io, non guardandomi dagli amorosi lacciuoli[25], il mirai, tenendo alquanto più fermi che l'usato ne' suoi gli occhi miei[26], a me parve in essi parole conoscere dicenti[27]: "O donna tu sola se' la beatitudine nostra". Certo, se io dicessi che esse non mi fossero piaciute, io mentirei; anzi sì mi piacquero, che esse del petto mio trassero un soave sospiro, il quale veniva con queste parole: "E voi la mia". Se non che io, di me ricordandomi, gli le tolsi[28]. Ma che valse? Quello che non si esprimea, il cuore lo 'ntendeva con seco[29], in sé ritenendo[30] ciò che se di fuori fosse andato, forse libera ancora sarei. Adunque, da questa ora innanzi concedendo maggiore arbitrio[31] agli occhi miei folli, di quello che essi erano già vaghi divenuti li contentava[32]; e certo, se gl'iddii, li quali tirano a conosciuto fine[33] tutte le cose, non m'avessero il conoscimento[34] levato, io poteva ancora essere mia[35]; ma ogni considerazione all'ultimo proposta, seguitai l'appetito[36], e subitamente atta divenni a potere essere presa; per che, non altramente[37] il fuoco se stesso d'una parte in un'altra balestra[38], che[39] una luce, per un raggio sottilissimo trascorrendo, da' suoi partendosi, percosse negli occhi miei, né in quelli contenta rimase, anzi, non so per quali occulte vie, subitamente al cuore penetrando ne gio[40]. Il quale, nel subito avvenimento di quella temendo[41], rivocate a sé le forze esteriori[42], me pallida e quasi freddissima tutta lasciò; ma non fu lunga la dimoranza[43], che il contrario sopravvenne, e lui[44] non solamente fatto fervente[45] sentii, anzi le forze, tornate ne' luoghi loro, seco uno calore arrecarono[46], il quale, cacciata la pallidezza, me rossissima e calda rendé come fuoco, e quello mirando onde ciò procedeva[47], sospirai. Né da quell'ora innanzi niuno pensiero in me poteo[48], se non di piacergli.

24. intra l'altre volte: ogni volta.
25. non guardandomi... lacciuoli: non difendendomi dalle insidie (con cui l'amore mi stava circuendo: *lacciuoli*).
26. tenendo... miei: tenendo i miei occhi più fissi del solito (*più fermi che l'usato*) nei suoi.
27. parole... dicenti: leggere (*conoscere*) le parole che dicevano.
28. di me... gli le tolsi: riprendendomi, le sottrassi al sospiro (cioè Fiammetta, ricordandosi della propria dignità, non pronunciò quelle parole).
29. con seco: fra sé e sé.
30. ritenendo: trattenendo.
31. arbitrio: libertà.
32. di quello... contentava: accontentavo i miei occhi con ciò di cui erano già desiderosi (*vaghi*).
33. tirano a conosciuto fine: muovono il destino ad un fine a loro ben noto.
34. il conoscimento: il buon senso.
35. mia: padrona di me stessa.
36. seguitai l'appetito: diedi retta alla passione.
37. non altramente: come.
38. il fuoco... balestra: il fulmine si scaglia rapidamente da una parte all'altra.
39. che: così.
40. ne gio: se ne andò.
41. il quale... temendo: il cuore sgomento per l'improvviso irrompere (*subito avvenimento*) di quella luce.
42. rivocate... esteriori: richiamati a sé gli spiriti vitali (su cui si reggono le singole parti del corpo).
43. non fu... dimoranza: ma non fu lunga la permanenza (del pallore e del gelo).
44. lui: il cuore.
45. fervente: per la passione che stava nascendo.
46. seco... arrecarono: portarono una sensazione di calore.
47. mirando... procedeva: guardando colui dal quale (Panfilo) traeva origine ciò (ossia le contrastanti sensazioni fisiche).
48. in me poteo: ebbe potere su di me.

Analisi e interpretazione

L'analisi dei sentimenti amorosi

A differenza di quanto avviene tra Florio e Biancifiore (> A2 T31), Fiammetta s'innamora di Panfilo a prima vista, per impulso spontaneo: i tre superlativi (*bellissimo... piacevolissimo... onestissimo*) con cui la donna descrive il giovane testimoniano un nuovo sentimento di contemplazione. Anche Panfilo la fissa come incantato e lei crede di leggere in quello sguardo un raggio di luce che passa attraverso gli occhi nel suo cuore con un messaggio di reciproca beatitudine (*O donna tu sola se' la beatitudine nostra... E voi la mia* rr. 23-26). Le reazioni del suo animo si condensano in sentimenti contrastanti, che esprimono il tormento d'amore: vertigine, gelo, fiamma della passione (*me palida e quasi freddissima tutta lasciò* r. 39; *me rossissima e calda rendé come fuoco* r. 42).

I precedenti letterari dello Stilnovo

La situazione ricalca numerosi *topoi* dello Stilnovo, con il rovesciamento dei ruoli dei personaggi (si pensi alla comparsa di Beatrice nella *Vita nuova*), dal motivo dello sguardo al percorso dell'amore che dagli occhi arriva fino al cuore.

Ricercatezza formale

Il lessico ricercato, le figure retoriche (antitesi e allitterazione: *poco alcuni rimirando, e molto da molti mirata; antitesi* e chiasmo: *palida e quasi freddissima tutta lasciò... me rossissima e calda*), la sintassi ricca di subordinate con il verbo posto a fine frase o a fine periodo ricalcano il modello della prosa latina.

Attività

Parlare

1. La tematica
Riassumi il brano in 20 righe mettendo in risalto la tematica. Poi preparati a riferire in 10 minuti il risultato del tuo lavoro.

2. La tradizione stilnovista
Quali elementi si ricollegano alla poetica stilnovista? Quale rovesciamento individui nei ruoli dei personaggi?

L'innamoramento di Africo

A 2
T 33

Giovanni Boccaccio
Ninfale fiesolano

in *Opere in versi*, a cura di P.G. Ricci, Ricciardi, Milano-Napoli, 1965

Il brano (ottave 18-32) è tratto dal *Ninfale fiesolano*. Mentre la dea Diana tiene a Fiesole, nei pressi di una fonte, un convegno di tutte le sue ninfe, per ricordare loro il patto di castità, pena la morte, e per avvertirle che si assenterà per un certo periodo, ma dovranno obbedienza alla più anziana, un giovane di nome Africo, nascosto dietro una grotta le spia.

Forma metrica: ottave di endecasillabi che rimano secondo lo schema ABABABCC.

***Ninfale fiesolano*: la trama**

Il poema racconta l'amore del pastore Africo per Mensola, ostacolato dalla dea Diana, cui la ninfa è consacrata. Mensola, sebbene obbligata alla castità, prima cede ad Africo, poi pentita lo respinge. Africo si uccide e il suo corpo è ritrovato nel torrente che da lui prende il nome. Mensola dà alla luce un bimbo, Pruneo, e Diana per punirla la trasforma in fiume, che prende il suo nome e si ricongiunge con Africo. Pruneo, allevato dai genitori di Africo, diventa alto dignitario e consigliere del re Atalante, fonda Fiesole e libera le ninfe dalle imposizioni di Diana.

Era 'n quel tempo del mese di maggio,
quando i be' prati rilucon di fiori,
e gli usignuoli per ogni rivaggio
manifestan con canti i lor amori,
e' giovinetti, con lieto coraggio,
senton d'amor i più caldi valori,
quando la dea Dïana a Fiesol venne,
e con le ninfe sue consiglio tenne.

Intorno ad una bella e chiara fonte
di fresca erbetta e di fiori intorniata,
la qual ancor dimora a piè del monte
Cécer, da quella parte che 'l sol guata
quand'è nel mezzogiorno a fronte a fronte,
e fonte Aquelli è oggi nominata,
intorno a quella Dïana allor volse
essere, e molte ninfe vi raccolse.

Così a sedere tutte quante intorno
si poson alla fonte chiara e bella,
ed una ninfa, sanza far soggiorno,
si levò ritta, leggiadretta e snella,
ed a sonar incominciò un corno
perch'ognuna tacesse; e poi, quand'ella
ebbe sonato, a seder si fu posta,
aspettando di Dïana la proposta.

1-8
Era il mese di maggio, quando i bei prati risplendono di fiori, e gli usignoli sui terreni in pendio manifestano con i canti il loro amore, e i giovinetti, con cuore lieto, avvertono i più caldi impulsi dell'amore, quando la dea Diana giunse a Fiesole, e tenne il concilio delle sue ninfe.

7. Dïana: dea italica della castità, protettrice dei boschi e delle montagne, associata alla dea greca della caccia Artemide. Boccaccio riprende la leggenda secondo cui sui colli fiorentini, prima della fondazione di Fiesole, vivevano ninfe vergini consacrate a Diana, che le radunava per cacciare o per parlare con loro.

9-16
Intorno ad una bella e limpida fonte attorniata da erbetta fresca e da fiori, la quale si trova sotto il monte Céceri, illuminata dal sole dalla parte opposta a mezzogiorno [cioè esposta a nord], e oggi chiamata fonte Aquelli, là intorno volle andare Diana, e vi riunì le sue ninfe.

17-24
Così tutte quante si misero a sedere intorno alla limpida e bella fonte, e una ninfa, senza alcun indugio, si alzò graziosa e agile, e cominciò a suonare un corno per ottenere il silenzio; dopo aver suonato, si mise a sedere, e le ninfe rimasero in attesa degli ordini di Diana.

La qual, com'usata era, così allora
diceva lor ch'ognuna si guardasse
che con niun uom facesse mai dimora,
«E se avvenisse pur che l'uom trovasse,
fuggal come nimico ciascun'ora,
acciò che 'nganno o forza non usasse
contra di voi: ché qual fosse ingannata
da me sarebbe morta e sbandeggiata».

Mentre che tal consiglio si tenea,
un giovinetto ch'Africo avea nome,
il qual forse venti anni o meno avea,
sanz'ancor barba avere, e le sue chiome
bionde e crespe, ed il suo viso parea
un giglio o rosa, over d'un fresco pome;
costui ind'oltre abitava col padre,
sanz'altra vicinanza; e con la madre;

il giovane era quivi in un boschetto
presso a Dïana quando il ragionare
delle ninfe sentì, ch'a suo diletto
ind'oltre s'era andato a diportare;
per che fattosi innanzi, il giovinetto
dopo una grotta si mise a 'scoltare,
per modo che veduto da costoro
non era, ed e' vedeva tutte loro.

Vedea Dïana sopra l'altre stante,
rigida nel parlar e nella mente,
con le saette e l'arco minacciante,
e vedeva le ninfe parimente
timide e paurose tutte quante,
sempre mirando il suo viso piacente,
istando ognuna cheta, umìle e piana
pel minacciar che facea lor Dïana.

Poi vide che Dïana fece in piedi
levar ritta una ninfa, ch'Alfinea
aveva nome, però ch'ella vede
che più che nïun'altra tempo avea,
dicendo: «Ora m'intenda qual qui siede:
i' vo' che questa nel mio loco stea,
però ch'i' 'ntendo partirmi da voi,
sì che, com'io, ubbidita sia poi».

25-32
La quale, com'era solita fare, anche allora disse loro di evitare di intrattenersi con un uomo, «E se vi accadesse di incontrare un uomo, ciascuna di voi deve sempre fuggirlo come un nemico, per evitare il suo inganno o la sua violenza: perché chi fosse conquistata con l'inganno da un uomo sarebbe uccisa o cacciata via da me».

33-40
Mentre si teneva il concilio, un giovane di nome Africo, che aveva vent'anni o poco meno, ancora senza barba, dai capelli biondi e crespi, dal viso simile a un giglio o a una rosa, come un frutto appena colto, abitava poco lontano da lì con il padre e con la madre, senza altri vicini.

41-48
Il giovane era lì in un boschetto vicino a Diana quando sentì il ragionare delle ninfe, che per diletto si era spinto a passeggiare da quelle parti; pertanto avvicinatosi, il giovane si mise ad ascoltare da dietro una grotta, in modo da non essere visto da loro, ma da poterle vedere tutte.

49-56
Vedeva Diana in piedi dinanzi alle altre, rigida nelle parole e anche nelle intenzioni, in posa minacciosa con le saette e con l'arco, e vedeva le ninfe allo stesso modo tutte timide e paurose, guardare sempre il suo bel viso, e stare ognuna quieta, docile e silenziosa per le parole minacciose di Diana.

55. umìle e piana: *soave e piana* è la coppia di aggettivi che Dante attribuisce alla caratterizzazione stilnovista di Beatrice nel II canto dell'*Inferno*, v. 56.

57-64
Poi vide che Diana fece alzare in piedi una ninfa, che Alfinea si chiamava, poiché ella aveva visto che era la più anziana, dicendo: «Ora mi comprenda chiunque è qui seduta: io voglio che costei prenda il mio posto, dato che io debbo allontanarmi da voi, in modo che poi sia ubbidita come lo sono io».

Africo stante costoro ascoltando,
fra l'altre una ninfa agli occhi li corse,
la qual alquanto nel viso mirando,
sentì ch'Amor per lei il cor gli morse
sì che gli fé sentir, già sospirando,
le fiaccole amorose: ché gli porse
un sì dolce disio, che già saziare
non si potea della ninfa mirare.

E tra se stesso dicea: «Qual sariìa
di me più grazïoso e più felice,
se tal fanciulla io avessi per mia
isposa? Ché per certo il cor mi dice
ch'al mondo sì contento uomo non s'arìa;
e se non che paura mel disdice
di Dïana, i' l'arei per forza presa,
ché l'altre non potrebbon far difesa».

Lo 'nnamorato amante, in tal maniera
nascoso stava infra le fresche fronde,
quando Dïana, veggendo che sera
già si faceva, e che 'l sol si nasconde
e già perduto avea tutta la spera,
con le sue ninfe, assai liete e gioconde,
si levâr ritte, ed al poggio salendo,
di belle melodie canzon dicendo.

Africo, quando vide che levata
s'era ciascuna, e simil la sua amante,
udì che da un'altra fu chiamata:
«Mensola, andianne»; e quella, su levante,
con l'altre tosto si fu ritrovata.
E così via n'andaron tutte quante:
ognuna a sua capanna si tornoe
poi Dïana si partì e lor lascioe.

Avea la ninfa forse quindici anni;
biondi com'oro e grandi i suoi capelli,
e di candido lin portava i panni;
du' occhi in testa rilucenti e belli,
che chi li vede non sente mai affanni;
con angelico viso ed atti isnelli,
e 'n man portava un bel dardo affilato.
Or vi ritorno al giovane lasciato.

65-72
Ad Africo che stava ascoltando lo sguardo cadde su una ninfa, e mentre la osservava a lungo in volto, sentì che Amore gli morse il cuore tanto da fargli avvertire, già sospirando, un ardente sentimento: provocò in lui un desiderio così struggente, che non si poteva saziare se non guardando la ninfa.

66. corse: il verbo sottolinea il carattere casuale e subitaneo dell'apparizione e anticipa la folgorazione amorosa (*fiaccole amorose, dolce disio* sono metafore di derivazione stilnovista).

73-80
E diceva tra sé: "Chi sarebbe più fortunato e più felice di me, se avessi come sposa questa fanciulla? perché certamente il cuore mi dice che non esisterebbe al mondo un uomo così contento; e se non me lo sconsigliasse la paura di Diana, io l'avrei già presa con la forza, perché le altre non potrebbero difenderla".

81-88
L'amante innamorato stava così nascosto tra i freschi rami, quando Diana, vedendo che la sera scendeva e che il sole era sparito all'orizzonte, perdendo i suoi raggi luminosi, insieme alle ninfe liete e gioconde si avviò, salendo verso il poggio e cantando dolci melodie.

89-96
Africo, quando vide che ogni ninfa si era alzata, e che la stessa cosa aveva fatto la sua amata, udì che fu chiamata da un'altra: – Mensola, andiamocene –; e lei, alzandosi, subito si unì alle altre. E così se ne andarono tutte: ciascuna tornò alla propria capanna, poi Diana partì e le lasciò.

91. udì... fu chiamata: ritorna il motivo della casualità già presente al v. 66.

92. Mensola: ha questo nome un altro corso d'acqua che discende dalle colline di Fiesole.

97-104
La ninfa aveva forse quindici anni; i suoi capelli lunghi erano color biondo oro, e indossava abiti di lino; gli occhi luminosi e belli, che rasserenano al guardarli; il viso era angelico e i movimenti aggraziati, e in mano portava una freccia appuntita. Ora vi riporto al giovane.

Il qual soletto rimase pensoso,
oltre modo dolente del partire
che fé la ninfa del viso vezzoso,
e ripiatendo il passato disire,
dicendo: "Lasso a me, che 'l bel riposo
ch'ho ricevuto mi torna in martìre,
pensando ch'i' non so dove o 'n qual parte
cercarmene già mai, o con qual arte.

Né conosco costei che m'ha ferito,
se non ch'udii che Mensola have nome;
e lasciato m'ha qui, solo e schernito,
sanz'avermi veduto; ed almen come
i' l'amo sapesse ella, e a che partito
Amor m'ha qui per lei carche le some!
Omè, Mensola bella, ove ne vai,
e lasci Africo tuo con molti guai?".

105-112
Egli rimase solo e pensoso, molto rattristato per la partenza della ninfa dal volto pieno di dolcezza, e soffrendo per il desiderio d'amore prima provato, disse: "Povero me, che la sensazione di pace che ho provato si trasforma in sofferenza, al pensiero che non so dove o in quale modo la potrò ritrovare.

109-110. bel riposo... martìre: sono i due stati d'animo tipici dell'innamorato: la beatitudine per la presenza della donna amata e il tormento per la sua scomparsa.

113-120
Non conosco costei che mi ha fatto innamorare, ho solo sentito che si chiama Mensola; e mi ha lasciato qui, solo e deluso, senza avermi visto; se almeno lei sapesse quanto l'amo, e in quale modo Amore mi ha gravato di sofferenza per lei! Ohimè, Mensola bella, dove vai, e lasci il tuo Africo tra le pene d'amore?".

Analisi e interpretazione

Sentimenti istintivi e ingenui
I temi sono l'elemento paesistico, la rappresentazione di allegre brigate di giovani (le ninfe), un sentimento di piena vitalità, la scoperta dell'amore non disgiunto da una vaga sensualità. Il paesaggio primaverile si accorda con la giovinezza e con l'innocenza dei personaggi: Africo è un giovane nel fiore degli anni ancora ignaro dei piaceri d'amore e simbolo di un rapporto incontaminato con la natura; Mensola è una ninfa appena quindicenne dai capelli biondi come l'oro. L'antitesi tra Cupido (inviato da Venere, dea dell'Amore) e Diana (che impone alle sue ninfe la castità) introduce il tema boccacciano dell'invincibilità dell'amore, forza naturale cui non è giusto resistere.

Il superamento della tradizione
Nonostante l'atmosfera fiabesca, i personaggi mitici e il modello classico-erudito del poemetto eziologico, il testo si può definire una novella popolare borghese, senza elementi epico-celebrativi né allegorici, che tende a riportare la storia sul piano di una quotidiana vicenda d'amore.

Lo stile
Il poeta, con tono colloquiale, si rivolge direttamente al proprio pubblico borghese e popolare, come nella tradizione dei cantari (*Or vi ritorno al giovane lasciato* v. 104). Il gusto narrativo (*Vedea Dïana sopra l'altre stante* v. 49; *Poi vide che Dïana fece in piedi / levar ritta una ninfa* vv.57-58; *Africo, quando vide che levata / s'era ciascuna* vv. 89-90) si fonde con lo stile equilibrato delle ottave, evidenziando gli aspetti letterari tipici della scrittura di Boccaccio.

- Gli accenni psicologici (*sentì ch'Amor per lei il cor gli morse* v. 68; *un sì dolce disio, che già saziare / non si potea* vv. 71-72; *soletto rimase pensoso, / oltre modo dolente del partire* vv. 105-106).
- L'uso di termini dell'area semantica del vedere rinviano alla concezione medioevale dell'amore come sentimento che penetra nel cuore attraverso gli occhi.
- Le figure retoriche, che testimoniano una sapiente competenza stilistica come l'epitesi (l'aggiunta di una vocale alla fine della parola: es. *tornoe*) e l'allitterazione (rafforza il concetto di dualità dell'amore, fisico e spirituale: *Lo 'nnamorato amante*).
  Le irregolarità sintattiche (l'anacoluto del plurale per singolare: *quando Diana... si levâr ritte*), l'uso di dittologie sinonimiche (coppie di sinonimi collegati dalla congiunzione: *timide e paurose*) o di accumulo di aggettivi (*istando ognuna cheta, umìle e piana*) rinviano all'uso popolareggiante dei cantari.

Attività

1. L'immagine della natura e dell'amore
Individua i termini che rinviano all'area semantica del "vedere". Poi spiega quale immagine della natura e dell'amore appare in questi versi.

2. Articolo di giornale
Verso l'esame
Sviluppa in forma di articolo culturale un confronto tra la figura di Mensola e le figure femminili della tradizione stilnovista e petrarchesca. Utilizza al riguardo i testi del *dossier* a pag. 648.

Il *Decameron*

Si è potuta constatare l'estrema varietà dell'ispirazione di Boccaccio e la vasta gamma di generi letterari che egli sperimentò, dal poemetto mitologico-pastorale in versi al poema epico, dal romanzo d'avventura in prosa all'idillio realistico e psicologico al romanzo-confessione. Questa ricchezza di ispirazione unita all'ampiezza dello sperimentalismo formale si riflette nel *Decameron* (1348-1351), che rappresenta il capolavoro di Boccaccio e il testo fondamentale della tradizione novellistica europea.

Legami con la tradizione narrativa e con le opere giovanili

La scelta della prosa è legata al pubblico cui il *Decameron* si rivolge, un pubblico costituito essenzialmente da borghesi e da mercanti, che non ha ancora gli strumenti culturali per comprendere la poesia (preferita dall'aristocrazia feudale), ma può trarre diletto da vicende realistiche, legate alla contemporaneità, e da personaggi indagati psicologicamente.

Nel *Proemio* Boccaccio dichiara l'intenzione di raccontare *cento novelle, o favole o parabole o istorie*: le novelle rinviano a brevi componimenti in prosa su argomenti diversi con lo scopo di divertire; le favole rinviano ai *fabliaux* francesi; le parabole ai racconti orali delle prediche (*exempla*); le storie agli avvenimenti fantastico-romanzeschi già sperimentati nel *Filocolo* e nei *Ninfali*. Traendo spunto da questa tradizione, Boccaccio la supera con la sua genialità creativa di poeta e fornisce una rappresentazione vivacissima della società cortese e mercantile del Due-Trecento, caratterizzandola nelle sue diverse sfaccettature, nelle sue componenti negative e positive, con quell'approfondimento delle situazioni psicologiche già emerso nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*.

Il fine narrativo

L'opera nacque durante la drammatica epidemia di peste che colpì Firenze nel 1348; si può anzi dire che nacque come reazione a quella tragedia. Di fronte ad avvenimenti così luttuosi, Boccaccio ritenne di dover assolvere al suo compito di intellettuale proponendo un'opera che aiutasse a risollevare gli animi, che richiamasse i sopravvissuti a una visione positiva della vita. Un'opera di consolazione e di evasione, dunque, priva di intenti moralistici, essenzialmente laica e orientata al diletto del lettore.

La cornice

Le cento novelle del *Decameron* sono inquadrate all'interno di una cornice: dieci giovani si allontanano dalla città di Firenze per sfuggire al contagio e ricompongono altrove l'ordine sociale e ideologico sconvolto. Dopo essersi recati in un'incantevole residenza di campagna, iniziano un'allegra vita conviviale, modellata su quella della migliore borghesia fiorentina, regolata dalla ragionevolezza, dal decoro e dalla correttezza, esente da «ogni atto men che onesto», e in cui svolge un ruolo centrale l'arte del racconto. I dieci giovani decidono infatti che ciascuno di loro racconterà ogni giorno una novella, così per dieci giorni, per un totale di cento novelle (*Decameron* dal greco *deca*, "dieci", *emera*, "giorno", significa novelle delle "dieci giornate"). Questa scelta è legata anche al particolare momento storico, in cui si andava affermando l'ideale umanistico della "parola" come segno della condizione civile dell'uomo. Il gaio e spensierato novellare assume così il significato di un nuovo, più efficace modo di comunicare fra gli uomini: quello di apprendere divertendosi.

La morale: equilibrio tra ragione, decoro e leggi di natura

Boccaccio non segue schemi morali convenzionali nel giudicare le azioni umane, ma pone virtù e vizi sullo stesso piano. Il suo ideale di vita è che i rapporti umani siano improntati a ragionevolezza e onestà, a cortesia e delicatezza di sentimenti, ma nel rispetto delle forze istintive e naturali. Nell'*Introduzione* alla Quarta giornata egli dichiara di non avere, né lo desidera, le forze per contrastare le leggi della natura, tra le quali, predominante, è quella dei sensi. Ne consegue che la sua rappresentazione dell'amore segue i canoni cortesi della gentilezza, senza dimenticare il lato fisico e istintuale che lo sottende; allo stesso modo viene apprezzata l'intelligenza, tratto distintivo dell'uomo, anche se si mostra nella forma dell'inganno e della beffa. Boccaccio, inoltre, valorizza le qualità di ciascun individuo, indipendentemente dalla sua condizione sociale: la prontezza e l'arguzia, la nobiltà d'animo, la cortesia e la gentilezza non sono virtù peculiari dei ceti aristocratici; anzi, spesso si riscontrano in persone che svolgono umili mestieri.

La varietà dello stile

La prosa del *Decameron*, frutto maturo di una lunga sperimentazione letteraria, è impostata secondo il periodare ampio, forte ed esteso della sintassi latina, ma trae vivacità da un'ampia gamma di mezzi espressivi. I registri e il lessico variano a seconda che prevalga il burlesco, il comico o il sarcastico, la riflessione morale sul vizio o la virtù, l'argomento dell'amore felice o sfortunato, a seconda anche dei livelli sociali diversi (popolare, borghese, signorile) e dell'ambiente (cittadino o campagnolo) in cui si svolgono le vicende.

PER LO STUDIO

a. A quale tipo di pubblico Boccaccio con il *Decameron* intese rivolgersi?
b. Come reagì l'intellettuale Boccaccio di fronte alla tragedia della peste?
c. Quale importanza riveste la parola (il "novellare") nell'ideologia del *Decameron*?
d. Boccaccio utilizza lo stesso registro linguistico per tutte le novelle del *Decameron*? Motiva la tua risposta.

LE PAROLE

Fabliaux
Brevi componimenti narrativi in versi, propri della letteratura medioevale francese (seconda metà del XII secolo e prima metà del XIV) di argomento licenzioso e di ambientazione realistica, che miravano a suscitare il sorriso del pubblico cui erano destinati, di estrazione principalmente borghese. I testi sono in gran parte anonimi, e gli autori erano probabilmente giullari o chierici vaganti.

Le opere erudite dell'ultimo periodo

Dopo la composizione del *Decameron*, Boccaccio si dedicò prevalentemente a studi di carattere erudito. A ciò contribuì la sua amicizia, iniziata nel 1350, con Francesco Petrarca, con il quale condivise la passione per lo studio delle opere classiche e per la ricerca di antichi manoscritti.

Le opere scritte dopo il 1355 testimoniano di una crisi religiosa e anche di una svolta o addirittura di un capovolgimento del suo modo di pensare e di fare letteratura. Accanto allo scrittore borghese prese forma l'erudito, cultore dei classici e preumanista, con aperture alla lingua e alla cultura greca, autore di opere in latino che rivelano una tendenza alla ricerca filologica, priva però delle implicazioni esistenziali che caratterizzarono lo studio petrarchesco degli antichi.

Il moralismo misogino del romanzo *Corbaccio*

La prima opera che segnala il mutamento di rotta è il *Corbaccio*, scritto in prosa volgare e datato dai critici ora al 1354-1355 ora al 1366. Il contenuto, una feroce polemica contro le donne, è ispirato dal rifiuto che Boccaccio quarantenne aveva ricevuto da una vedova. Il titolo deriva forse da "corvo", uccello del malaugurio che, secondo i bestiari medioevali, strappa gli occhi e divora il cervello ai cadaveri, come l'amore acceca e rende pazzi gli uomini; oppure dallo spagnolo *corbacho*, "frusta", nel senso di satira; o ancora potrebbe essere un anagramma imperfetto di Boccaccio.

Diversamente da quanto si legge nell'*Introduzione* alla Quarta giornata del *Decameron* (> A2 T36), nel *Corbaccio* affiora un forte risentimento nei confronti di tutto il sesso femminile (A2 T34), una vera e propria misoginia, del resto molto diffusa nel Medioevo (> A2, Approfondimenti, p. 518).

L'opera testimonia della nuova concezione dell'amore e dell'arte che Boccaccio ha ora maturato; una concezione aristocratica, che risente dell'influenza di Francesco Petrarca: occorre liberarsi delle lusinghe dell'amore (i *porcili di Venere*) e concentrarsi negli studi della filosofia e dei classici.

L'opera in versi *Buccolicum carmen*

Il *Buccolicum carmen* (*Poesie pastorali*, 1346-1368) comprende sedici egloghe pastorali ispirate alle *Bucoliche* di Virgilio e al *Bucolicum carmen* di Petrarca; esse adombrano, in chiave allegorica, riferimenti ad avvenimenti politici del tempo e a vicende personali, come lo stesso autore spiega in una lettera al frate Martino da Signa. Si va dalla polemica contro personaggi di spicco della corte angioina, alla esaltazione del valore della poesia, alla lode di Petrarca, al tenero ricordo della figlioletta Violante, morta prematuramente.

Il trattato mitologico *Genealogia deorum gentilium*

La *Genealogia deorum gentilium* ("Genealogia degli dei pagani", 1350-1375), in quindici libri, è un repertorio in cui Boccaccio ha tentato di stabilire le discendenze degli dei greci e romani, attraverso l'interpretazione in chiave simbolica di favole e miti pagani.

Boccaccio rivisita la mitologia con rigore filologico e con criteri sistematici, avvalendosi della retorica e dell'allegoria; egli rinnova il materiale dei miti distinguendoli a seconda della loro origine, in:

- storici, (quando trasfigurano fatti storici realmente accaduti trasformandoli in leggenda);
- naturalistici (quando forniscono spiegazioni fantastiche e ingenue di fenomeni naturali);
- etici (quando nascondono una verità morale o religiosa).

Un'attenzione speciale meritano gli ultimi due libri (XIV e XV), che esulano dal repertorio mitologico e avanzano un'interpretazione preumanistica della poesia (> A2 T4). Per Boccaccio poesia e teologia condividono la ricerca della verità e hanno lo stesso linguaggio simbolico-allegorico, ma la poesia è autonoma e comunica la verità in versi modellati secondo schemi metrici per il diletto degli ascoltatori.

I cataloghi in latino

Tra il 1355 e il 1374 Boccaccio compilò alcuni repertori in latino. *De casibus virorum illustrium* ("Le sventure degli uomini illustri") è

Albero genealogico degli dèi, miniatura dalla *Genealogia deorum gentilium*, fine del XIV – inizio del XV secolo. Chicago, University Library.

Boccaccio porge il *Decameron* a Petrarca, XIV secolo. Firenze, Biblioteca Riccardiana.

Boccaccio e Saul, miniature dal proemio del secondo libro di *De casibus virorum illustrium*, fine XIV – inizio XV secolo. Copenaghen, Kongelike Bibibliotek.

una rassegna, in nove libri, di biografie di personaggi illustri dell'antichità che, dopo aver meritato la considerazione e la stima dei loro contemporanei, caddero in rovina per i loro vizi e il loro orgoglio. Improntata a una visione pessimistica, l'opera presenta un andamento narrativo, con una serie di aneddoti esemplari, come nella coeva predicazione didascalico-religiosa.

De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber ("Libro dei monti, delle selve, dei laghi, dei fiumi, degli stagni o paludi e dei nomi del mare") suddivide per sezioni e in ordine alfabetico i nomi geografici citati nelle opere letterarie, storiche e filosofiche dell'antichità classica.

De claris mulieribus ("Le donne illustri", 1360-1374) raccoglie centoquattro biografie di donne celebri per i loro vizi o le loro virtù. La serie si apre con Eva e si chiude con la regina Giovanna di Napoli. L'opera è composta sull'esempio del *De viris illustribus* di Francesco Petrarca; ma agli uomini Boccaccio sostituisce le donne, scelta significativa in un'epoca in cui al massimo erano divulgate le storie edificanti di sante. Il ritmo narrativo è vivace.

Il *Trattatello in laude di Dante* e le *Letture*

Il *Trattatello in laude di Dante* (1355-1374) contiene un ritratto ideale di Dante, che viene descritto come il poeta della visione cristiana del mondo (> A1, Approfondimenti, p. 244). Idea che ritorna nelle *Letture o Esposizioni sopra la Commedia* (1373-1375), da Boccaccio definita *Divina*. Quest'ultima raccoglie le lezioni pubbliche su Dante, tenute nella chiesa fiorentina di Santo Stefano della Badia (interrotte al canto XVII dell'*Inferno*), le ricerche filologiche e il confronto dei codici dell'opera, con la scelta delle varianti giudicate da Boccaccio più attendibili.

Le *Rime*

Nel corso della sua vita Boccaccio ha scritto anche molte *Rime*, che però non fanno parte di una raccolta sistematica. Si va dai sonetti giovanili alle ballate che concludono le dieci giornate del *Decameron*, alle rime più tarde. I versi presentano, in linea generale, echi danteschi e stilnovisti (in particolare Guinizzelli, Cavalcanti, Cino da Pistoia, come lo stesso Boccaccio afferma nella *Introduzione* alla Quarta giornata del *Decameron*, > A2 T36), toni gai, spettacoli naturali ridenti. Il realismo delle situazioni è comunque distante dai toni estatici dello Stilnovo e l'amore è visto dall'io lirico come gioia vitale.

Le rime più tarde testimoniano della nuova attività di Boccaccio, dedito agli studi eruditi e al culto della poesia, con alcune influenze petrarchesche. Come quando il poeta si rivolge a Febo-Apollo, dio della poesia, e si augura di ricevere da lui l'alloro, a coronamento di una vita dedicata alla letteratura e all'arte:

Ma perché tutto non può la virtute / ciò che la vuol, senza il divino aiuto, / a te [Apollo] *ricorro, e prego mi sostegni / contr'alli venti adversi a mia salute, / e, dopo il giusto affanno, il già canuto* [bianco] */ capo d'alloro incoronar ti degni*.

PER LO STUDIO

a. Le opere successive al *Decameron* testimoniano di una svolta nel modo di pensare e di fare letteratura di Boccaccio. Di quale svolta si tratta e quale influenza ebbe al riguardo l'amicizia con Petrarca?
b. Quali ipotesi sono state fatte riguardo al titolo *Corbaccio*?
c. Di che cosa è riflesso il moralismo misogino del *Corbaccio* nella parabola letteraria di Boccaccio?
d. Quali temi affronta Boccaccio nel *Buccolicum carmen*?
e. Di quali strumenti Boccaccio si avvale nello studio dei miti pagani?
f. Nella *Genealogia*, quale funzione è assegnata alla poesia?
g. A quali modelli si rifanno le *Rime* e quali elementi di novità presentano rispetto alla tradizione?

A 2
T 34

Il trucco delle donne

Giovanni Boccaccio
Corbaccio

in *Opere*, a cura di C. Segre, Mursia, Milano, 1966

Nel brano la voce narrante è quella del marito defunto della vedova, che svela al narratore-protagonista, innamorato di lei, alcuni dei difetti della moglie.

Corbaccio: la trama

Il protagonista, preso da «carnal amore» per una bella vedova, viene da lei con grande scherno respinto. Disperato, medita il suicidio ma una notte sogna di trovarsi in un valle selvaggia e oscura, dove incontra un'anima del Purgatorio: è il marito defunto della vedova, che, condannato alla pena purgatoriale per avarizia e per eccessiva pazienza nei confronti della moglie, ha avuto da Dio stesso il compito di liberare l'autore dal «labirinto d'Amore» o «Porcile di Venere» in cui si è smarrito. Il defunto gli enumera con dovizia di particolari tutti i difetti fisici e morali della moglie (egoista, seduttrice, infedele, vanitosa, scialacquatrice, pettegola, lussuriosa), la quale da colomba si era mutata in corvo, per poi estenderli a tutte le donne. Invita infine il protagonista a tenersi lontano dalle donne e a concentrarsi nella cura dell'anima e negli studi.

E perciò, tornando al proposito e volendo delle cose di questa donna, nuova posseditrice divenuta dell'anima tua, partitamente[1] alquanto narrare, di quelle, dico, che a te non poterono essere note per veduta[2] né ancora per immaginazione, per ciò che fuggito l'hai[3], primieramente mi piace da quella bellezza incominciare[4] la quale, tanto le sue arti valsono[5] che te non solamente, ma molti altri che meno di te erano presi[6], abbagliò e di sé mise in falsa opinione[7], cioè della freschezza della carne del viso suo. La quale, essendo artificiata e simile alle mattutine rose parendo, con teco molti altri naturale estimarono; la quale se a te e agli altri stolti, come a me, possibile fosse stato d'avere, quando la mattina del letto usciva, veduta, prima che posto s'avesse il fattibello, leggermente il vostro errore avreste riconosciuto[8]. Era costei, e oggi più che mai credo che sia, quando la mattina usciva del letto col viso verde, giallo, mal tinto, d'un color di fumo di pantano[9], e broccuta[10] quali sono gli uccelli che mudano[11], grinza e crostuta[12] e tutta cascante, in tanto contraria a[13] quel che parea poi che avuto avea spazio di lecchisarsi[14], che appena che niuno il potesse credere[15] che veduta non l'avesse[16], come vid'io già mille volte. E chi non sa che le mura affumicate, non che i visi delle femmine, ponendovi su la biacca[17], diventano bianche, e oltre a ciò colorite secondo il colore che al dipintore di quelle piacerà di porre sopra il bianco? Chi non sa che per lo rimenare, la pasta, che è cosa insensibile, non che le carni vive, gonfia, e dove mucida parea diviene rilevata[18]? Ella si stropicciava tanto, e tanto si dipigneva e si faceva la buccia[19], per la quiete della notte in giù caduta[20], rilevarsi, che a me che veduta l'avea in prima, una strana[21] maraviglia venir ne facea. E se tu, come io lo più delle mattine la vedea, veduta l'avessi con la cappellina fondata

1. partitamente: in modo particolareggiato.
2. per veduta: per averle viste direttamente.
3. per... l'hai: dal momento che hai evitato di farlo.
4. primieramente... incominciare: vorrei per prima cosa (*primieramente*) dire di quella bellezza.
5. valsono: valsero.
6. presi: innamorati.
7. di sé... opinione: fece in modo di dare un'immagine falsa di sé.
8. La quale... avreste riconosciuto: la quale, tu come molti altri (*con teco molti altri*) credeste naturale, ma se somigliava alla freschezza delle rose mattutine lo era per via del trucco; se tu e gli altri stolti come me aveste potuto vedere tale freschezza (*la quale*), prima che si fosse data il belletto (*fattibello*), quando usciva dal letto al mattino, avreste riconosciuto con facilità (*leggermente*) il vostro errore.
9. di fummo... pantano: grigiastro come la nebbia (*fumo*) che si addensa sul fango.
10. broccuta: piena di brocchi, di bitorzoli.
11. mudano: mutano le penne.
12. grinza e crostuta: grinzosa e coperta di crosticine.
13. contraria a: diversa da.
14. lecchisarsi: lisciarsi, truccarsi.
15. che appena... credere: che quasi nessuno lo poteva credere.
16. che... non l'avesse: che non l'avesse vista.
17. biacca: sostanza cosmetica colorante.
18. Chi non sa... rilevata?: chi non sa che, lavorandola con le mani, la pasta, che è insensibile, non diversamente dalla pelle, si gonfia, e diventa soda (*rilevata*) dove sembrava flaccida (*mucida*).
19. buccia: pelle.
20. in giù caduta: mollata, lasciata andare.
21. strana: straordinaria.

in capo[22] e col veluzzo d'intorno alla gola, così pantanosa[23] nel viso come ora dissi, e col mantello foderato covare il fuoco[24], in su le calcagna sedendosi, con l'occhiaia livida, e tossire e sputar farfalloni,[25] io non temo punto che tutte le sue virtù dal tuo amico udite, avessero tanto potuto farti di lei innamorare, che quello vedendo cento milia cotanti disamorar non t'avesse fatto[26].

22. colla... in capo: con la cuffia da notte calcata sulla testa.
23. pantanosa: di colore grigio come il fango.
24. col mantello... fuoco: con la pesante vestaglia, accovacciarsi vicino al fuoco (di un braciere).
25. farfalloni: muchi del catarro.
26. io non temo... fatto: non dubito affatto che così come tutti i suoi pregi, descritti dal tuo amico, hanno potuto farti innamorare di lei, allo stesso modo ciò che vedresti ti farebbe disamorare centomila volte di più (*cento milia cotanti*).

Analisi e interpretazione

Un ritratto grottesco

Il defunto marito della vedova vuole smontare l'immagine idealizzata che l'innamorato si è fatto della donna (*essendo artificiata e simile alle mattutine rose parendo, con teco molti altri naturale estimarono; la quale se a te e agli altri stolti, come a me, possibile fosse stato d'avere, quando la mattina del letto usciva, veduta, prima che posto s'avesse il fattibello, leggermente il vostro errore avreste riconosciuto* rr. 7-11) e ne descrive grottescamente i difetti fisici, particolarmente visibili al mattino, quando ancora non li ha camuffati con i belletti.

La misoginia del *Corbaccio*

Boccaccio aveva dedicato il *Decameron* alle «vaghe donne», e in particolare a «quelle che amano», celebrando così l'amore come forza naturale irresistibile e al contempo capace di elevare l'animo. Il *Corbaccio* invece si colloca nel solco della letteratura misogina, secondo cui la donna è un «animale imperfetto» e l'amore una passione insidiosa, che rende ciechi e può mandare in rovina (> A2, Approfondimenti, p. 518).

Il realismo del lessico

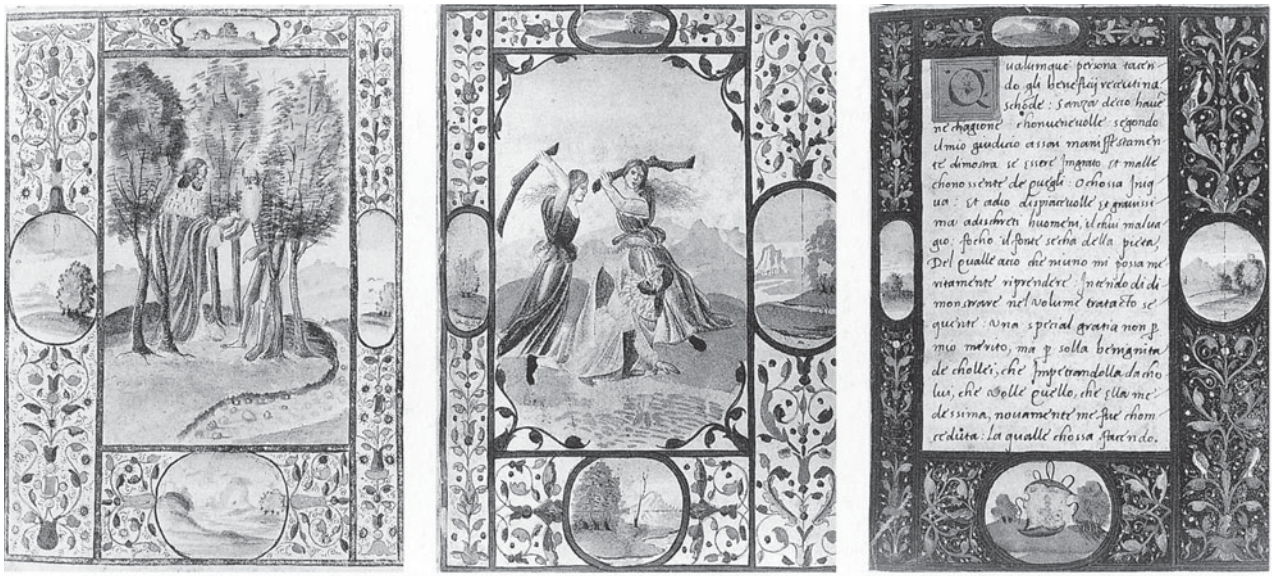
Il tono è sarcastico, le similitudini e il lessico costruiscono una descrizione eccentrica e vigorosamente realistica (*quando la mattina usciva del letto col viso verde, giallo, mal tinto, d'un color di fumo di pantano, e broccuta quali sono gli uccelli che mudano, grinza e crostuta e tutta cascante* rr. 12-14).

Attività

1. Satira contro la donna

Sofferma la tua attenzione sui particolari che delineano il ritratto della donna e spiega perché mortificano satiricamente la figura femminile.

Pagine dal ***Corbaccio***, inizio del XVI secolo. Glasgow, Hunterian Museum. Nelle miniature sono raffigurati due momenti significativi del racconto: nella prima, Boccaccio nel boschetto dell'espiazione, incontra in sogno il marito morto della vedova malvagia; nella seconda viene illustrato il tema misogino del poeta bastonato da due donne.



I luoghi comuni della misoginia medioevale

La misoginia medioevale affonda le sue radici nelle culture precristiane, ma si alimenta anche di tanti episodi estrapolati dalle Sacre Scritture.

La donna "animale imperfetto"

La tradizione ebraico-cristiana considerò la donna come un "animale imperfetto" – nella Genesi si legge che Dio creò la prima donna da una costola dell'uomo (ovvero, la donna è solo una piccola parte dell'uomo) – ma anche come un essere inferiore, dal momento che fu Eva, per stolta credulità, a cedere alle tentazioni del serpente e a mangiare il frutto proibito dell'albero della conoscenza, disobbedendo così al volere di Dio.

Il rapporto uomo-donna, che nel Paradiso Terrestre era di completamento, venne, dopo la colpa, alterato dalla sensualità e dal desiderio di potere; infatti, il Signore disse alla donna: «verso tuo marito sarà il tuo istinto, ma egli ti dominerà».

L'accusa di stregoneria

Nella predicazione religiosa la donna venne pertanto presentata come tentatrice, come colei che trascina l'uomo nel peccato. Forzando in modo errato la stessa etimologia del nome *foemina* (da *fè* e *minus*, "minore fede"), si tentò di dimostrare che, per natura, la donna era portata più facilmente a dubitare della fede.

A partire dal XIV secolo e fino al XVII, alla figura femminile venne associata anche la stregoneria, e il Tribunale dell'Inquisizione assimilò le "streghe" agli eretici. Durante il Trecento, con l'imperversare di calamità naturali e sociali (carestie, peste, rivolte) che resero insicura la vita delle comunità, le streghe figuravano tra i capri espiatori, ovvero tra coloro cui si attribuiva l'origine di ogni male e su cui veniva scaricata la colpa delle tensioni sociali.

Nel più noto manuale dell'inquisitore (*Martello delle streghe*, 1484), redatto dai frati domenicani tedeschi Heinrich Institor Krämer e Jacob Sprenger, si teorizza la stregoneria come il frutto della presunta inferiorità intellettuale e morale delle donne: a causa del difetto dell'intelligenza, esse sono portate a rinnegare la fede con più facilità; a causa del disordine delle passioni (la lussuria era considerata prerogativa femminile), sono portate a vendicarsi anche con malefici, sono molto più crudeli degli uomini e, poiché il demonio cerca soprattutto di corrompere la fede, egli le attacca per prime.

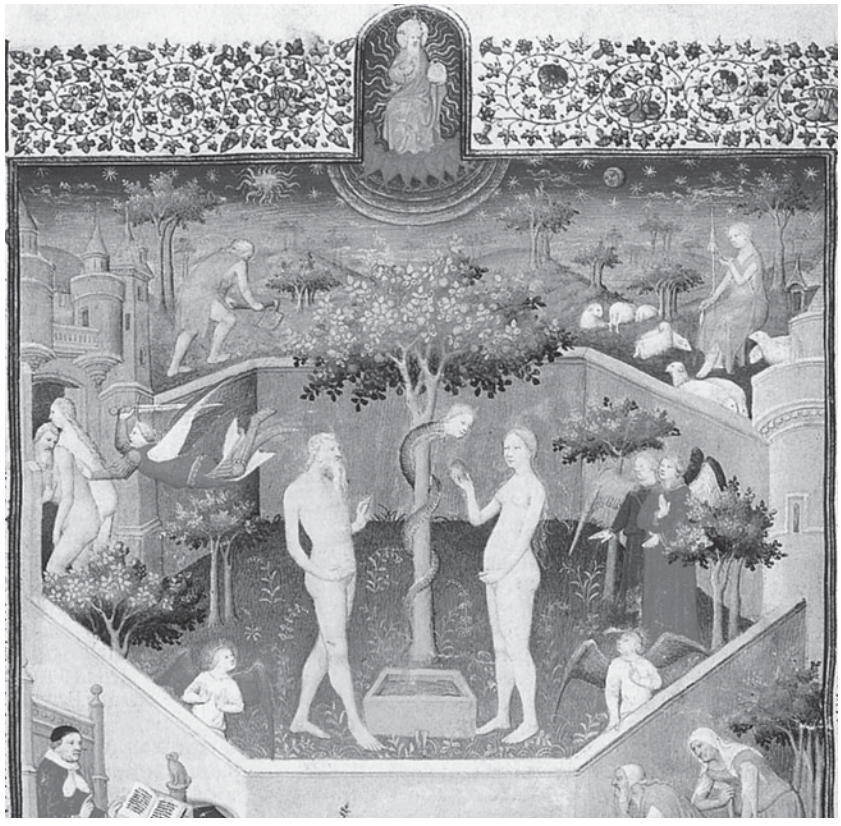
Le presunte streghe erano donne con qualche vaga nozione di erboristeria, che nella comunità avevano il ruolo di guaritrici. Dai processi risulta che erano particolarmente esposte all'accusa le vedove, le donne sole e le vecchie perché ritenute sessualmente avide e, pertanto, facile preda del Maligno, che si presentava loro come un compagno giovane e bello; ma anche levatrici e bambinaie, perché professionalmente a contatto con i bambini in un'epoca di alta mortalità infantile.

La misoginia di Boccaccio

Anche Boccaccio definisce la donna un "animale imperfetto"; ma distingue la *femmina* dalla *donna*; più che dal moralismo della misoginia religiosa, egli è mosso, almeno nella parte iniziale del *Corbaccio*, dall'idea che la donna costituisca una pericolosa distrazione dagli studi e dal raccoglimento: l'amore è una passione che acceca l'animo, offusca o cancella la memoria, indebolisce il corpo e genera vizi.

Giardino dell'Eden, miniatura da *Des Cas des nobles hommes et femmes*, inizio del XV secolo. Los Angeles, Paul Getty Museum.

Adamo ed Eva, mangiando il frutto proibito, peccano di disobbedienza e di orgoglio, avocando a sé il diritto di decidere, da soli e in prima persona, nel campo della morale. Di qui nascono le grandi questioni etiche, che diedero origine alle eresie medioevali e furono dibattute nel corso dei secoli: il peccato originale e la libertà dell'uomo (il cosiddetto libero arbitrio), il rapporto tra il Bene e il Male.



PER LO STUDIO

a. Qual è l'origine della concezione della donna come "animale imperfetto"?

Verifica
Ritratto d'autore Boccaccio

► 1
Indica se le affermazioni relative alle opere di Giovanni Boccaccio sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. Il *Corbaccio* è un poema epico.	◯	◯
2. Il *Decameron* ha intenti moralistico-religiosi.	◯	◯
3. Il *Decameron* fu apprezzato dai letterati preumanisti.	◯	◯
4. Fu Boccaccio a definire «divina» la *Commedia* dantesca.	◯	◯
5. Col poema *Filostrato* Boccaccio conferì dignità letteraria all'ottava.	◯	◯
6. Fiammetta è il il nome fittizio di una donna veramente amata da Boccaccio.	◯	◯
7. Nel *Ninfale d'Ameto* la visione dell'amore richiama lo stilnovismo dantesco.	◯	◯
8. Il poema *Ninfale fiesolano* racconta il contrastato amore tra Florio e Biancifiore.	◯	◯
9. In *Genealogia deorum gentilium* l'autore racconta della propria vocazione alla poesia.	◯	◯
10. *L'Elegia di Madonna Fiammetta* e il *Ninfale fiesolano* appartengono alla produzione partenopea.	◯	◯

► 2
Indica se la seguente affermazione è vera o falsa e motiva la tua risposta.

V ◯ F ◯

Le opere che Boccaccio scrisse dopo il 1355 sono testimonianza di un vero e proprio capovolgimento del suo modo di pensare e di scrivere.

► 3
Indica quale delle seguenti opzioni completa correttamente la seguente affermazione e motiva la tua risposta.
Il *Ninfale fiesolano* si può definire
a. un poema allegorico
b. un poema epico-celebrativo
c. una novella popolare borghese

► 4
Indica se la seguente affermazione è vera o falsa e motiva la tua risposta.

V ◯ F ◯

«La rappresentazione dell'amore che emerge dalle pagine del *Decameron* si fonda sui canoni cortesi della gentilezza, mentre ne ignora completamente l'aspetto sensuale e passionale».

► 5
Spiega in un testo di 6-8 righe come si colloca il *Decameron* nella produzione letteraria di Boccaccio, i legami con la tradizione narrativa precedente e contemporanea e con le opere giovanili.

► 6
Terza prova
Presenta in un testo di 8-10 righe il romanzo in prosa *Corbaccio* e spiega per quale motivo tale opera viene definita un esempio di misoginia.

► 7
Parlare
Nel Medioevo, vari sono gli argomenti addotti a sostegno dell'inferiorità della donna, che intendono giustificare e difendere strutture sociali fondate sul predominio maschile. Condividi tale affermazione? Discutine con i compagni di classe facendo riferimento al testo di Boccaccio *Il trucco delle donne* (> A2 T34) e al testo *Proverbi contro le donne* (> A1 T38).

► 8
Parlare
Confronta l'innamoramento di Africo con quello di Nastagio degli Onesti (> A2 T43) della novella omonima del *Decameron* e individua, pur nella diversità della situazione narrativa, le analogie tematiche inerenti la concezione dell'amore e l'elemento paesistico. Realizza uno schema di supporto e, infine, preparati a esporre oralmente in 8-10 minuti il risultato della tua analisi.

► 9
Commento
Secondo il critico Sapegno il motivo ideale della produzione di Boccaccio è «la forza irresistibile dell'amore che non tollera ostacoli e non conosce freni morali o razionali» (Sapegno, 1963). Commenta in 8-10 righe questa affermazione alla luce dei testi antologizzati a te noti.

► 10
Tema
Rileggi il seguente passo tratto dal ricordo autobiografico che Boccaccio propone nella *Genealogia deorum gentilium*: «*Tuttavia più tardi, quasi maturo d'età e divenuto consapevole di me stesso, senza nessuno che mi spingesse, senza maestro, anzi contro la resistenza di mio padre che condannava un tale studio, imparai da solo quel poco che so di poesia, e m'applicai ad essa con grandissima avidità, e vidi e lessi i libri dei poeti e, per quanto potevo, mi sforzai di capirli. [...] Sono sicuro che se mio padre avesse accettato la mia inclinazione alla poesia, quando la mia età era più adatta, avrei potuto trovare posto fra i poeti famosi...*».
Utilizza tale spunto per riflettere sulla tua esperienza personale – quanto peso hanno avuto in passato e hanno ancora i consigli o le aspettative dei tuoi genitori nelle scelte che fai? Ci sono decisioni relative al tuo futuro che hai dovuto difendere? Oppure, rimpiangi di non averlo fatto? – e spiegane gli esiti in un tema di circa tre metà di foglio protocollo.

Incontro con l'opera

Decameron

Il percorso
- > La poetica del *Decameron*
- > La peste: movente narrativo
- > I temi e l'ideologia del *Decameron*
- > Verifica

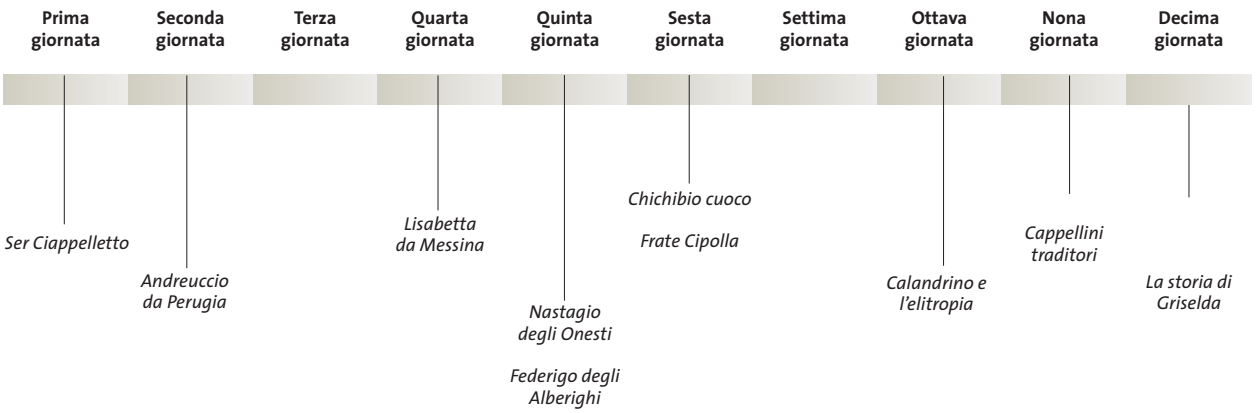
Obiettivi
- > Conoscere la struttura complessiva del *Decameron*.
- > Conoscere la poetica dell'opera, le sue fonti tematico-narrative, le sue peculiarità formali.
- > Collocare l'opera nel contesto storico-culturale e letterario in cui ha origine.
- > Riconoscere le relazioni tematiche e stilistiche tra il *Decameron* e le altre opere di Boccaccio.

Cento novelle in dieci giorni

Il *Decameron* (1349-1351) è l'opera maggiore di Giovanni Boccaccio. Scritto in seguito alla terribile epidemia di peste che colpì Firenze nel 1348, questo libro di novelle – il primo della letteratura europea – fa partire la narrazione proprio dalla data di quella tragedia, fissandone l'inizio di un «orrido cominciamento». È in questo senso che si precisa lo scopo dell'opera: nel percorso, cioè, di rinnovamento umano e civile che i dieci giovani, scappati dalla città infestata e rifugiatisi sulle colline di Fiesole, possono opporre al disfacimento e alla morte, tramite la letteratura.

Boccaccio, nello scrivere il *Decameron* (da *deka*: "dieci"; *hemeron*: "giorni" dove la desinenza in *-on* è genitivo plurale di *emèra*: "giorno" davanti al quale è sottinteso "novelle" = novelle di dieci giorni), ha dato prova di una salda capacità organizzativa del materiale trattato. Le novelle sono infatti collocate nella cornice letteraria che inquadra storicamente l'opera e che, al contempo, ne scandisce la suddivisione in dieci giornate. Aprono e chiudono il blocco centrale di novelle un *Proemio* e una *Conclusione dell'autore*.

Attraverso questa struttura sistematica e rigorosa, Boccaccio ha contrassegnato i confini di un mondo, quello che va dall'ascesa della borghesia mercantile nella seconda metà del Duecento alla crisi finanziaria di enormi proporzioni che nel corso del Trecento investì l'Italia, provocando ingenti conseguenze sull'economia di tutto il Paese, passando attraverso le guerre, le successive carestie e l'epidemia di peste che si abbatté su tutta Europa. Il *Decameron* dunque si configura come grande affresco di un mondo che l'autore riesce a compattare in cento novelle, distribuite su un arco temporale preciso e schematico, e che non soltanto guarda alla letteratura passata (numerose sono le suggestioni letterarie delle tradizioni romanze, così come certi elementi ripresi dall'enciclopedismo medioevale) ma soprattutto anticipa un genere, la prosa novellistica, che verrà ripresa abbondantemente dagli scrittori a lui successivi.



A 2
⇨ T 35

La suddivisione del *Decameron*

L'opera prende le mosse dalla narrazione della terribile epidemia di peste che nel 1348 imperversò anche a Firenze. Un gruppo di sette donne (Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elissa) e tre giovani uomini (Panfilo, Fiilostrato, Dioneo), definito da Boccaccio «lieta brigata», appartenenti alla migliore borghesia fiorentina e desiderosi di far valere i valori della vita e della civiltà su una realtà dominata dalla morte e dal caos, si trasferisce a poche miglia dalla città, in un «palagio» immerso in eleganti giardini. Accompagnati dai servi, tra danze, canti e banchetti, i giovani decidono di intrattenersi piacevolmente raccontando una novella al giorno ciascuno, «senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione», i limiti di decoro e correttezza. Il primo giorno è dedicato all'organizzazione del soggiorno, il venerdì e il sabato sono destinati alle pratiche religiose, all'igiene e al riposo. Per ciascuna delle dieci giornate destinate alla narrazione, un re o una regina, eletti dalla brigata, stabilisce un tema; fanno eccezione la prima e la nona, che sono a tema libero. Ciascun giovane racconta per dieci giorni dieci novelle, per un totale di cento novelle; alla fine di ogni giornata, inoltre, ogni novelliere canta una ballata, che in totale diventano dieci ballate.

La mattina del quindicesimo giorno i giovani, dopo aver tratto un bilancio positivo dai giorni trascorsi insieme, rientrano a Firenze, e davanti alla chiesa di Santa Maria Novella, dove si erano incontrati, si salutano.

PER LO STUDIO

a. Qual è l'etimologia del titolo *Decameron*?
b. Perché la «lieta brigata» decide di lasciare Firenze e trasferirsi in una villa del contado?
c. Qual è il criterio di suddivisione dell'opera?

La suddivisione dell'opera

Giornata	Re o regina	Tema
Prima Giornata (*Mercoledì*)	Pampinea	Tema libero e argomenti vari (*si ragiona di quello che più aggrada a ciascheduno*)
Seconda Giornata (*Giovedì*)	Filomena	Storie a lieto fine con l'aiuto della fortuna (*si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine*)
Terza Giornata (*Domenica*)	Neifile	Storie di desideri soddisfatti grazie all'ingegno e all'abilità (*si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse*)
Quarta Giornata (*Lunedì*)	Filostrato	Storie d'amore infelici (*si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine*)
Quinta Giornata (*Martedì*)	Fiammetta	Storie d'amore a lieto fine (*si ragiona di ciò che ad alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse*)
Sesta Giornata (*Mercoledì*)	Elissa	Storie di chi ha la risposta arguta (*si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno*)
Settima Giornata (*Giovedì*)	Dioneo	Beffe di donne che ingannano i mariti (*si ragiona delle beffe, le quali, o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatto a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì*)
Ottava Giornata (*Domenica*)	Lauretta	Beffe di persone ingenue (*si ragiona di quelle beffe che tutto il giorno o donna a uomo o uomo a donna o l'uno uomo all'altro si fanno*)
Nona Giornata (*Lunedì*)	Emilia	Tema libero e argomenti vari (*si ragiona ciascuno secondo che gli piace e di quello che più gli aggrada*)
Decima Giornata (*Martedì*)	Panfilo	Vicende del mondo cortese-cavalleresco e azioni di liberalità e magnificenza (*si ragiona di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa*)

La poetica del *Decameron*

Il *Proemio*

Il titolo *Decameron* che significa "dieci giornate", è probabilmente un calco lessicale derivante dall'*Hexameron* ("sei giorni"), un particolare genere di commentario medioevale dedicato ai sei giorni della creazione del mondo (tra i più noti segnaliamo quello di Basilio di Cesarea e di Ambrogio di Milano).

Il sottotitolo («Comincia il libro chiamato *Decameron* cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini») allude a Galeotto (volgarizzazione di Galehaut), personaggio del romanzo francese *Lancillotto* (composto tra il 1220 e il 1235), del quale si narra che aiutò il cavaliere Lancillotto e la regina Ginevra a rivelarsi reciprocamente il loro amore. A Galeotto già aveva fatto ricorso Dante, piegandone il nome al significato di oggetto «intermediario d'amore» («Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»; *Inferno* V, v. 137). Boccaccio se ne serve nell'accezione più generica di amico che conforta e distrae nelle pene d'amore, di confidente soprattutto delle donne, cui l'opera è dedicata. Peraltro, nel *Filocolo*, Boccaccio aveva già attribuito all'*Ars amatoria* del poeta latino Ovidio uguale funzione «galeotta», di veicolo del desiderio d'amore tra Florio e Biancifiore.

Le fonti tematico-narrative

Nel *Proemio* del *Decameron* l'autore prende la parola e dichiara l'intenzione di raccontare «cento novelle, o favole o parabole o istorie»:

- le novelle richiamano brevi componimenti in prosa su argomenti diversi, aventi lo scopo di divertire e legati soprattutto a fatti contemporanei (il termine "novella" deriva dall'aggettivo latino *novus* e significa "notizia nuova", "novità");
- le favole alludono ai *fabliaux* francesi, brevi componimenti in versi e di ambientazione realistica, di argomento licenzioso;
- le parabole rinviano ai racconti orali (*exempla*) con cui i predicatori medioevali sollecitavano l'emozione e la partecipazione degli ascoltatori per trasmettere un insegnamento morale;
- le storie richiamano racconti di una certa ampiezza relativi a personaggi illustri, a sfondo storico (come nelle *vidas* dei trovatori provenzali), ricchi di avvenimenti e di intrecci fantastico-romanzeschi, già sperimentati nel *Filocolo* e nei *Ninfali*.

LE PAROLE

Proemio
Dal greco *prooímion*, "prima del canto", precede l'opera indicando le intenzioni dell'autore, le circostanze e le motivazioni del suo componimento, oppure esponendo gli antefatti dell'opera.

Vidas
Brevi composizioni narrative in prosa premesse ad alcune raccolte di liriche, che raccontano la biografia più o meno leggendaria (*vida*, "vita") del poeta-trovatore.

***L'Asino d'oro* (o *Metamorfosi*)**
L'opera narra le avventure del protagonista Lucio che, per la troppa curiosità nei confronti delle pratiche magiche, viene casualmente trasformato in asino e perciò subisce, sente e vede esperienze di ogni tipo, che gli fanno toccare il fondo della degradazione morale, finché la dea Iside gli restituisce la forma umana e Lucio diventa suo sacerdote.

Tradizione e innovazione

Oltre ai sottogeneri di epoca medioevale (romanzi cavallereschi bretoni-arturiani, *fabliaux*, *exempla*, cantari), solo in parte confluiti nell'anonimo *Novellino* (1291-1300), lo scrittore attinse alle fiabe arabo-orientali e alle fonti classiche, in particolare alle *Favole milesie*, racconti osceni dello scrittore greco Aristide di Mileto (II sec. d. C.), e all'*Asino d'oro* dello scrittore latino Apuleio (II sec. d. C.), che si differenzia dai poemi epici quali *Iliade*, *Odissea* di Omero o *Eneide* di Virgilio, configurandosi come romanzo vero e proprio.

La comicità "dilettevole" e il realismo, inteso come rappresentazione concreta e multiforme della vita umana, è ciò che distingue la narrativa di Boccaccio rispetto alla tradizione. Le novelle del *Decameron* narrano infatti i casi e le avventure di personaggi appartenenti a tutte le categorie sociali, dai comportamenti virtuosi o viziosi, che possono essere messi in discussione o ridicolizzati con sorridente distacco.

Rappresentazione realistica: il tempo e lo spazio

L'autore nel *Proemio* afferma di aver voluto raccontare novelle di argomento vario («novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così né moderni tempi avvenuti come negli antichi»); il periodo storico coinvolto è per lo più il presente, con personaggi appartenenti alla borghesia comunale e mercantile, e anche alla nobiltà cortese-cavalleresca o al popolo minuto; ma non mancano novelle in cui l'ambientazione è al passato, con personaggi appartenenti all'antichità classica, al periodo longobardo (VI-VIII secolo), ai sultanati arabi (Saladino, sultano d'Egitto, XII secolo).

La varietà dei tempi implica anche una estrema varietà dei luoghi. Le cento novelle si snodano in diverse città e regioni d'Italia (Firenze e città toscane, Milano e Lombardia, Bologna, Perugia, Napoli, Sicilia, Sardegna) e d'Europa (Parigi e la Francia); talora indulgono all'esotico, per raccontare i viaggi dei mercanti pisani, genovesi e veneziani lungo le rotte del Mediterraneo o le avventure dei corsari (Cipro, Creta, Alessandria d'Egitto, Gerusalemme, Tunisia). Questa eterogenea umanità vitale e stravagante trova soprattutto nella città lo spazio ideale per l'arguzia, la beffa o le usanze cortesi, per l'intelligenza sottile che sa dominare gli eventi. La capacità di cogliere spaccati di vita tra i più diversi si esprime in figure di aristocratici, come Federigo degli Alberighi, di professionisti, come il notaio ser Ciappelletto, di intellettuali come Guido Cavalcanti (> A1, Approfondimenti, p. 151), di mercanti come Andreuccio, di cuochi come Chichibio, di religiosi come frate Cipolla, che non sono mai simboli o "tipi" ma uomini veri e caratterizzati "a tutto tondo". Ne deriva un affresco vastissimo di grande realismo, dove luoghi effettivamente esistenti e definiti con verosimiglianza sono caricati della suggestione del meraviglioso e dell'avventura.

PER LO STUDIO

a. Quale significato ha il termine «galeotto» nel *Proemio*? La sua accezione è simile a quella dantesca?
b. Perché Boccaccio utilizza generi narrativi diversi?
c. Boccaccio attinge alla tradizione letteraria o ne prende le distanze? Motiva la tua risposta.
d. Perché Boccaccio preferisce ambientare le vicende nello spazio cittadino?

Il pubblico e la dedica alle donne
Boccaccio, ancora nel *Proemio*, individua il suo pubblico privilegiato nelle donne leggiadre e delicate, che accogliendo l'amore nel segreto del cuore dimostrano nobiltà d'animo, secondo la tradizione cortese-stilnovista: a loro offre la sua narrazione, perché, divertendosi, allontanino la noia, trovino consolazione alla solitudine e alle sofferenze d'amore, esorcizzino la morte. Le donne nel Trecento erano marginali, se non escluse dal mondo della cultura; rivolgendosi a loro e privilegiando la tematica amorosa l'autore si pone decisamente nell'ambito della letteratura di intrattenimento (> A2 T35).

L'autodifesa dell'autore

Oltre che nel *Proemio*, Boccaccio interviene in prima persona nell'*Introduzione* alla Quarta giornata (interrompendo l'artificio letterario della narrazione condotta dai dieci novellatori) e nella *Conclusione*. Lo fa per difendere le proprie novelle (divulgate prima che il *Decameron* fosse concluso) da certe critiche malevole («lo 'mpetuoso vento e ardente dell'invidia»), dalle accuse di immoralità che gli erano state rivolte e per sostenere la dignità letteraria della propria opera.

Le indicazioni di poetica
Nell'*Introduzione* alla Quarta giornata si rivolge al pubblico femminile («Carissime donne...») e chiarisce i punti centrali della sua produzione: il legame tra poesia e amore; l'amore come forza naturale cui non si può resistere; le donne come ispiratrici di poesia. Affida quindi la propria difesa a una novelletta che egli stesso racconta, tanto che si potrebbe dire essere il *Decameron* composto da centouno e non solo da cento novelle. Si tratta della «novella delle papere», che mostra scherzosamente quanto sia incisivo il potere d'attrazione del sesso femminile sugli uomini e come l'amore sia dettato dalle leggi della natura, alle quali è impossibile e anzi dannoso resistere (>A2 T36).

Le obiezioni morali e la qualità artistica delle novelle
Nella *Conclusione dell'autore*, rivolta sempre alle «nobilissime giovani», Boccaccio si difende, più in particolare, dall'accusa d'essere stato licenzioso e previene altre possibili critiche moralistiche all'opera: se le sue novelle non sempre sono caste, ciò dipende dal fatto che rappresentano la realtà così com'è e non dall'autore, che in ogni caso è libero da condizionamenti di carattere morale. In definitiva egli esalta la varietà della materia narrata, la molteplicità dei pareri e dei punti di vista, la stessa mutabilità delle cose del mondo e, nel contempo, rivendica la libertà del letterato e l'autonomia del linguaggio, che consiste nell'adattare la forma al contenuto. (> A2 T37).

PER LO STUDIO
a. Qual è lo scopo che l'autore si prefigge dedicando il *Decameron* alle donne?
b. Nell'*Introduzione* alla Quarta giornata e nella *Conclusione* dell'opera quali indicazioni poetiche e morali Boccaccio fornisce ai lettori?

Miniatura dall'**Introduzione del *Decameron*** nella traduzione francese di Laurent de Premierfait, 1430 ca. Parigi, Bibliothèque Nationale.

In questa miniatura è riassunta l'Introduzione del *Decameron*. L'ambientazione è il complesso di Santa Maria Novella a Firenze. A sinistra, fuori dalla chiesa, vengono seppelliti i morti colpiti dalla peste; al centro, all'interno della chiesa, è rappresentato l'incontro della brigata di sette fanciulle e tre giovani; a destra, il gruppo parte per trovare rifugio in campagna.

La dedica alle donne e i piacevoli ragionamenti

A 2
T 35

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1991

Presentiamo qui l'intero *Proemio* del *Decameron*.

Umana cosa è aver compassione degli afflitti: e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richiesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere[1] e hannol[2] trovato in alcuni; fra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno o gli fu caro o già ne ricevette piacere, io sono uno di quegli[3]. Per ciò che[4], dalla mia prima giovanezza infino a questo tempo oltre modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore[5], forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo, si richiedesse[6], quantunque appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato e da molto più reputato[7], nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire[8], certo non per crudeltà della donna amata, ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito[9]: il quale, per ciò che a niuno convenevole termine mi lasciava contento stare[10], più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi facea[11]. Nella qual noia tanto rifrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico le sue laudevoli consolazioni, che io porto fermissima opinione per quello essere avenuto che io non sia morto[12]. Ma sì come a Colui[13] piacque il quale, essendo Egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose mondane aver fine, il mio amore, oltre a ogni altro fervente[14] e il quale niuna forza di proponimento o di consiglio o di vergogna evidente, o pericolo che seguir ne potesse, aveva potuto né rompere né piegare[15], per se medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente m'ha al presente lasciato quel piacere che egli è usato di porgere a chi troppo non si mette ne' suoi più cupi pelaghi navigando[16]; per che, dove faticoso esser solea, ogni affanno togliendo via, dilettevole il sento esser rimaso[17].

Ma, quantunque cessata sia la pena, non per ciò è la memoria fuggita de' benefici già ricevuti, datimi da coloro a' quali per benivolenza da loro a me portata erano gravi le mie fatiche[18]; né passerà mai, sì come io credo, se non per morte. E per ciò[19] che la gratitudine, secondo che io credo, trall'altre virtù è sommamente da commendare[20] e il contrario da biasimare, per non parere ingrato ho meco stesso proposto[21] di volere, in quel poco che per me[22] si può, in cambio di ciò che io ricevetti, ora che libero dir mi posso, e se non a coloro che me atarono, alli quali per avventura per lo lor senno o per la loro buona

1. e come che... mestiere: e benché aver compassione di coloro che soffrono sia doveroso in ogni uomo, in modo particolare lo è per coloro che hanno avuto già bisogno (*mestiere*) di conforto.

2. hannol: lo hanno.

3. io sono... quegli: io (Boccaccio) sono uno di questi.

4. Per ciò che: poiché.

5. essendo acceso... amore: essendomi infiammato d'amore per una donna di altissima condizione sociale.

6. alla mia bassa... richiedesse: forse più di quanto fosse conveniente alla mia condizione sociale, almeno così mi sembra, ora che ne parlo.

7. quantunque... reputato: sebbene fossi lodato e stimato molto da (*appo*) coloro che, equilibrati nel giudizio (*discreti*), vennero a conoscenza di questo amore.

8. sofferire: sopportare. Boccaccio si riferisce al suo amore per la nobildonna Maria d'Aquino.

9. ma per... appetito: ma per un eccesso di passione (*soverchio fuoco*) prodotto nella mente (*concetto*) da un desiderio incontrollato.

10. il quale... stare: il quale (innamoramento), poiché non mi permetteva di accettare nessun limite conveniente (*convenevole termine*).

11. più di noia... facea: spesso mi faceva provare più dolore (*più di noia*) di quanto ci fosse bisogno.

12. Nella qual noia... morto: non sono morto di dolore solo per l'aiuto di qualche amico che mi ha consolato e dato sollievo (*rifrigerio*) con piacevoli conversazioni (*ragionamenti*).

13. a Colui: a Dio.

14. oltre... fervente: ardente più di ogni altro.

15. e il quale... piegare: (il mio amore) che nessun proponimento, o consiglio o vergogna o pericolo che ne potesse derivare aveva potuto rompere o piegare.

16. per se medesimo... navigando: cominciò a perdere forza da solo col passare del tempo, in modo che (*in guisa, che*) di lui mi è solo rimasta quella sensazione di piacere che offre di solito a chi, navigando, non si addentra nei suoi mari più tempestosi. Boccaccio intende dire che l'amore dà piacere a chi sa sottrarsi ai rischi di una passione senza controllo, come un prudente marinaio al mare in tempesta.

17. per che... rimaso: per cui, mentre prima era faticoso da sopportare, adesso, eliminate le ansie, sento che è rimasto un sentimento solo piacevole.

18. a' quali... mie fatiche: i quali, a causa del bene che mi volevano, soffrivano per il mio dolore.

19. E per ciò che: Poiché.

20. commendare: lodare.

21. ho meco stesso proposto: mi sono riproposto.

22. per me: da parte mia.

ventura non abisogna[23], a quegli almeno a' quali fa luogo[24], alcuno alleggiamento prestare[25]. E quantunque il mio sostentamento[26], o conforto che vogliam dire, possa essere e sia a' bisognosi assai poco, nondimeno parmi[27] quello doversi più tosto porgere dove il bisogno apparisce[28] maggiore, sì perché più utilità vi farà e sì ancora perché più vi fia caro avuto[29].

E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare[30]? Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate[31]: e oltre a ciò, ristrette[32] da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito[33] delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri[34], li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopraviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa[35]: senza che[36] elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere[37]; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello[38], per ciò che[39] a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno[40], udire e veder molte cose, uccellare[41], cacciare, pescare, cavalcare, giucare[42] o mercatare[43]: de' quali modi ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l'animo a sé[44] e dal noioso[45] pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, con un modo o con altro, o consolazion sopraviene o diventa la noia minore.

Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna[46], la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle dilicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno[47], in soccorso e rifugio di quelle che amano[48], per ciò che all'altre è assai[49] l'ago e '1 fuso e l'arcolaio, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo[50], raccontate in diece giorni da una onesta brigata[51] di sette donne e di tre giovani nel pistilenzioso tempo della passata mortalità fatta[52], e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto. Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi

23. se non a coloro... abbisogna: se non a coloro che mi aiutarono (*atarono*), ai quali forse non serve per la loro saggezza e per la loro fortuna.

24. fa luogo: è necessario, occorre.

25. alleggiamento prestare: recare sollievo.

26. sostentamento: sostegno.

27. parmi: mi pare.

28. apparisce: appare.

29. più vi fia caro avuto: sarà accolto con maggior piacere, sarà più gradito.

30. E chi... donare?: e chi negherà che occorre dare questo aiuto alle leggiadre (*vaghe*) donne più che agli uomini per quanto piccolo possa essere (*quantunque egli si sia*) il loro turbamento amoroso?

31. temendo... provate: timide e vergognose, tengono nascoste le passioni amorose e quanta più forza abbiano queste rispetto a quelle manifeste (*palesi*), lo sa chi le ha provate o le sta provando.

32. ristrette: condizionate.

33. nel piccolo circuito: nel piccolo spazio.

34. e quasi... pensieri: rimanendo sole e senza impegni (*oziose*), desiderando e rifiutando il loro desiderio, rimuginando (*seco rivolgendo*) diversi pensieri. Boccaccio allude agli stati d'animo contraddittori prodotti dall'innamoramento.

35. E se... rimossa: e se per quei pensieri (*per quegli*) una qualche malinconia, provocata da un desiderio ardente, subentra nelle loro menti, è inevitabile che vi rimanga (*in quelle*), se non viene allontanata (*rimossa*) da altri ragionamenti.

36. senza che: senza considerare che.

37. a sostenere: nel sopportare le sofferenze.

38. da alleggiare... quello: per alleviare o per liberarsi dalle pene d'amore.

39. per ciò che: perché.

40. non manca l'andare a torno: non manca la possibilità di uscire di casa.

41. uccellare: andare a caccia di uccelli (con le reti o con il falcone).

42. giucare: giocare.

43. mercatare: commerciare.

44. de' quali... l'animo a sé: e con questi impegni ogni uomo riesce a distrarsi (letteralmente: a richiamare l'animo)

45. noioso: doloroso.

46. acciò che... fortuna: affinché per opera mia (*per me*: letteralmente, attraverso di me) si possa porre rimedio (*s'ammendi*) almeno in parte al torto (*peccato*) fatto dalla sorte (*fortuna*) alle donne.

47. dove meno era di forza: dove cioè, come nelle *dilicate donne*, la natura umana si rivela più debole e più fragile, la Fortuna si mostra restia a elargire i suoi favori (*avara... di sostegno*): un tale comportamento viene giudicato negativamente (*peccato*) da Boccaccio, per una innata simpatia verso il sesso femminile.

48. quelle che amano: distinzione stilnovistica tra le donne che hanno «intelletto d'amore» e, quindi, «cor gentile» (nobiltà spirituale) e le altre, che ne sono prive.

49. all'altre è assai: per le altre è più che sufficiente.

50. intendo... vogliamo: intendo raccontare cento tipi di novelle o favole, o racconti esemplari o storie a sfondo storico.

51. onesta brigata: compagnia di persone ben educate.

52. nel pistilenzioso... fatta: costituitasi (*fatta*) durante il periodo pestilenziale della appena passata epidemia (tra il marzo e il luglio del 1348).

d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli[53] cose in quelle mostrate e utile consiglio[54] potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare[55]: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire[56]. Il che se avviene, che voglia Idio che così sia, a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da' suoi legami m'ha conceduto il potere attendere a' lor piaceri[57].

53. sollazzevoli: divertenti.
54. utile consiglio: utile insegnamento.
55. seguitare: seguire.
56. le quali cose... intervenire: non credo che queste cose possano accadere senza che passino anche le loro pene (*passamento di noia*).
57. m'ha conceduto... piaceri: mi ha concesso di potermi occupare del loro divertimento.

Analisi e interpretazione

Il programma poetico
Nel *Proemio*, in prima persona, Boccaccio precisa lo scopo per cui ha composto il *Decameron*, individuando come destinatarie ideali le donne innamorate. Nell'illustrare le proprie idee e la materia dell'opera, il libro viene a configurarsi come un prezioso manuale sull'arte novellistica, genere ancora tutto da canonizzare.

Programma poetico	
Finalità dell'opera righe 1-37	Boccaccio racconta di quando innamorato e infelice ha trovato conforto negli amici. Egli ha sofferto non per crudeltà della donna ma per la passione travolgente; col tempo, però, l'amore si è spento e di tutto quel fuoco gli è rimasto il piacere dei ricordi e del fantasticare. Lo scrittore è riconoscente per l'aiuto ricevuto, e ritiene così importante consolare chi soffre, che si propone di fare altrettanto (*Umana cosa è aver compassione degli afflitti*).
Il pubblico righe 38-57	Particolarmente bisognose di aiuto sono le donne "recluse" nelle loro camere dai mariti, dai fratelli, dai padri, più esposte alla malinconia e ad amori impossibili. Le donne per natura sono meno forti nel sopportare il peso di una passione infelice; gli uomini, se il dolore li affligge, possono comunque godere di qualche sollievo distraendosi fuori dalla propria casa.
La struttura e i contenuti righe 58-73	Per allietare le donne che sanno accogliere l'amore (non tutte le donne, dunque, per le altre è sufficiente *l'ago e 'l fuso e l'arcolaio*), l'autore intende presentare cento novelle di contenuto fiabesco e storico, raccontate in dieci giorni da un'onesta brigata di sette donne e di tre giovani durante la passata epidemia di peste, facendole seguire da alcune canzonette eseguite dalle donne a loro piacere. Il contenuto delle novelle sarà costituito da vicende d'amore felici o infelici e da vivaci avventure, sia moderne sia antiche, divertenti e tragiche, da cui poter attingere motivo di piacere e di utile insegnamento.

La dedica alle donne e la funzione di intrattenimento
L'importanza di questa dedica è duplice: da un lato, restituisce dignità alla donna, che, celebrata in astratto dai poeti, viveva una reale condizione di segregazione e di esclusione; dall'altro lato, sottolinea le finalità consolatorie e la funzione di piacevole intrattenimento della raccolta (> A2, Approfondimenti, p. 529).

La concezione dell'amore
Lo scrittore afferma che l'amore è un impulso naturale cui è impossibile sottrarsi, è una fiamma che si attenua o si spegne solo per il passare del tempo o per decisione di Amore stesso. Boccaccio ha fatto diretta esperienza dei tormenti amorosi e ne è guarito; è per questo che ora si propone di alleviare le sofferenze di chi è afflitto da essi.

Lo stile classicheggiante
Lo stile elaborato e solenne, il periodare ampio e basato sulla subordinazione, le domande retoriche (*E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare?* rr. 38-39), il rigore delle argomentazioni seguono le norme della retorica medioevale di derivazione classica.

Attività

1. Finalità e pubblico del *Decameron*
Qual è lo scopo del *Decameron* e a quale pubblico l'autore intende rivolgersi?

2. Tipologie narrative
Sofferma la tua attenzione sulla seguente affermazione fatta da Boccaccio nel *Proemio* e spiega quali tipologie narrative confluiscono nel *Decameron*: *intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie*.

L'edonismo tra filosofia e letteratura

In ambito filosofico l'edonismo (dal greco *hedoné*, "piacere") è la dottrina che identifica il bene con il piacere e considera quest'ultimo il fondamento della vita morale. Rifacendosi al filosofo greco Epicuro (341-271 a.C.) il termine piacere deve essere inteso come privazione del dolore, distacco dalle cose e serenità spirituale. Nel corso della storia della filosofia la dottrina edonistica è stata spesso fraintesa e perciò è divenuta oggetto di critiche. In tempi più recenti è poi prevalsa un'accezione meno specifica del termine, che comunemente identifica uno stile di vita basato sulla ricerca del piacere. Durante il Novecento, gli studi sulle dinamiche del piacere entrano nell'ambito della psicologia e della sociologia con il decisivo apporto di Herbert Marcuse (1898-1979), che, nel suo saggio più famoso, *L'uomo a una dimensione* (1964) identifica nel piacere un fattore determinante della motivazione e gli riconosce un valore per la piena espressione dell'individualità.

Utile e dilettevole

In ambito estetico, l'edonismo fa coincidere il fine dell'arte con l'utile e il dilettevole. All'origine delle diverse estetiche, sia classiche sia moderne, vi è una concezione dell'arte come fatto pratico, rivolto al soddisfacimento di bisogni psicologici.

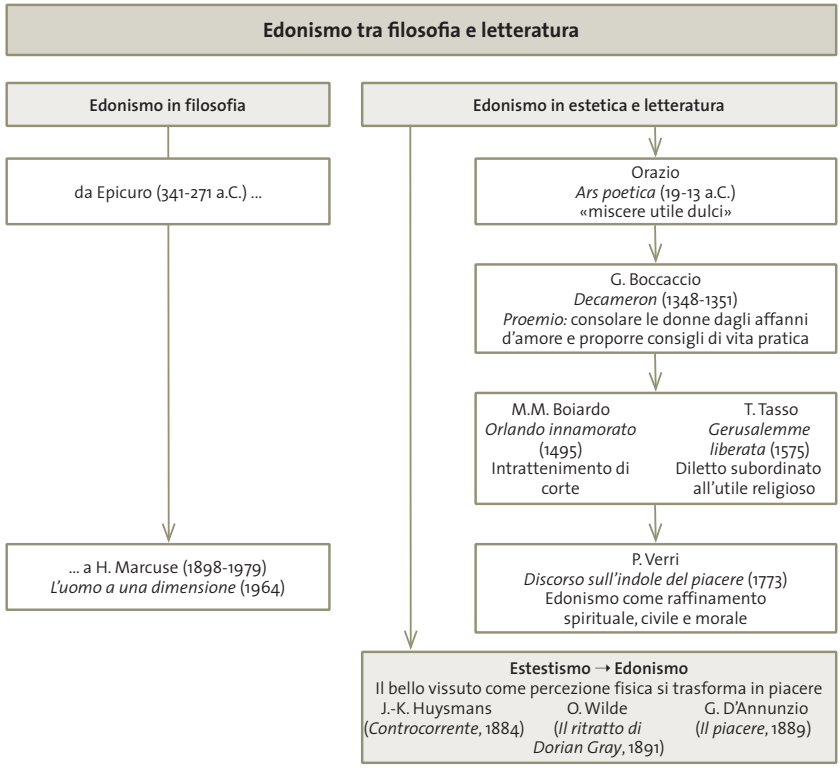
Giovanni Boccaccio nel *Proemio* (>A2 T35) enuncia l'intento edonistico del *Decameron* (consolare le donne dagli affanni d'amore), oltre che didascalico (proporre consigli di vita pratica); egli affida cioè all'opera d'arte il compito di *miscere utile dulci*, di giovare dilettando, formula teorizzata dal poeta latino Orazio nell'*Ars poetica* (19-13 a.C. ca.). Questa scelta costituiva una novità all'epoca, giacché nel Medioevo l'arte aveva una funzione prevalentemente didascalica e allegorica, mirava cioè a educare i lettori, a impartire precetti morali o divulgare dottrine filosofico-ideologiche.

In età rinascimentale Torquato Tasso (1544-1595) riprese nel poema *Gerusalemme liberata* (1575) la teoria estetica dell'utile e del dilettevole, ma subordinò il diletto all'utile morale e religioso, diversamente dalle poetiche del primo Rinascimento, che assegnavano alla letteratura solo finalità edonistiche e profane. Matteo Maria Boiardo (1441-1494), per esempio, nel proemio del poema cavalleresco *Orlando innamorato* (1495) dichiara di voler divertire il pubblico della corte ferrarese degli Estensi con un'opera di intrattenimento.

Nel Settecento la formula oraziana assunse un importante rilievo teorico e il fine edonistico fu concepito come raffinamento spirituale, civile e morale, che istituiva un rapporto di «simpatia intellettuale» tra l'artista e il fruitore dell'opera d'arte (Pietro Verri, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, 1773).

Edonismo dell'esteta: ricerca del piacere

Alla fine dell'Ottocento si affermò, nella narrativa europea, l'estetismo, un atteggiamento letterario che valorizzava gli aspetti sensoriali del bello. Il bello vissuto come percezione fisica si trasformò in piacere (una bella sensazione non può che essere piacevole) e l'estetismo divenne edonismo (che ritiene il piacere il vero fine della vita). Vivere la vita come se fosse un'opera d'arte divenne il motto dell'intellettuale-esteta. I rappresentanti di questo atteggiamento furono il francese Joris-Karl Huysmans (1848-1907), l'irlandese Oscar Wilde (1854-1900) e l'italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938), che con i loro romanzi più noti (rispettivamente *Controcorrente*, 1884; *Il ritratto di Dorian Gray*, 1891; *Il piacere*, 1889) influenzarono in modo significativo le successive esperienze novecentesche.


Edonismo tra filosofia e letteratura
Edonismo in filosofia
da Epicuro (341-271 a.C.) ...
... a H. Marcuse (1898-1979)
L'uomo a una dimensione (1964)
Edonismo in estetica e letteratura
Orazio
Ars poetica (19-13 a.C.)
«miscere utile dulci»
G. Boccaccio
Decameron (1348-1351)
Proemio: consolare le donne dagli affanni d'amore e proporre consigli di vita pratica
M.M. Boiardo
Orlando innamorato (1495)
Intrattenimento di corte
T. Tasso
Gerusalemme liberata (1575)
Diletto subordinato all'utile religioso
P. Verri
Discorso sull'indole del piacere (1773)
Edonismo come raffinamento spirituale, civile e morale
Estetismo → Edonismo
Il bello vissuto come percezione fisica si trasforma in piacere
J.-K. Huysmans (*Controcorrente*, 1884)
O. Wilde (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1891)
G. D'Annunzio (*Il piacere*, 1889)

PER LO STUDIO

a. Cosa si intende per edonismo in ambito filosofico e quale accezione assume invece nel senso comune?

b. In cosa consiste la finalità edonistica del *Decameron*? Rappresenta una novità rispetto alla concezione dell'arte medioevale?

L'autodifesa: le Muse son donne

A 2
T 36

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1991

Il brano è l'*Introduzione* alla Quarta giornata, in cui Boccaccio si difende dalle accuse dei suoi detrattori, il che fa pensare che le novelle delle prime tre giornate fossero circolate separatamente prima di confluire nell'opera generale.

Carissime donne, sì per le parole de' savi[1] uomini udite e sì per le cose da me molte volte e vedute e lette, estimava[2] io che lo 'mpetuoso vento e ardente della 'nvidia non dovesse percuotere se non l'alte torri o le più levate[3] cime degli alberi: ma io mi truovo dalla mia estimazione ingannato[4]. Per ciò che, fuggendo io e sempre essendomi di fuggire ingegnato il fiero impeto di questo rabbioso spirito[5], non solamente pe' piani[6] ma ancora per le profondissime valli mi sono ingegnato d'andare; il che assai manifesto può apparire a chi le presenti novellette riguarda, le quali, non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me[7] sono e senza titolo[8], ma ancora in istilo[9] umilissimo e rimesso[10] quanto il più si possono. Né per tutto ciò[11] l'essere da cotal vento fieramente scrollato, anzi presso che diradicato[12] e tutto da' morsi della 'nvidia esser lacerato, non ho potuto cessare[13]; per che assai manifestamente posso comprendere quello esser vero che sogliono i savi dire, che sola la miseria è senza invidia nelle cose presenti[14].

Sono adunque, discrete donne, stati alcuni che, queste novellette leggendo, hanno detto che voi mi piacete troppo e che onesta cosa non è che io tanto diletto prenda di piacervi e di consolarvi e, alcuni han detto peggio, di commendarvi[15], come io fo. Altri, più maturamente mostrando di voler dire, hanno detto che alla mia età non istà bene l'andare omai dietro a queste cose, cioè a ragionar di donne o a compiacer loro. E molti, molto teneri[16] della mia fama mostrandosi, dicono che io farei più saviamente[17] a starmi con le Muse in Parnaso che con queste ciance mescolarmi tra voi[18]. E son di quegli[19] ancora che, più dispettosamente che saviamente parlando, hanno detto che io farei più discretamente[20] a pensare donde io dovessi aver del pane[21] che dietro a queste frasche[22] andarmi pascendo di vento[23]. E certi altri in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi che come io le vi porgo s'ingegnano in detrimento della mia fatica di dimostrare[24].

1. savi: saggi (da intendere in tono ironico).
2. estimava: ritenevo.
3. levate: elevate, alte.
4. ma... ingannato: ma constato di essermi sbagliato nella mia valutazione.
5. fuggendo io... spirito: fuggendo e avendo tentato in ogni maniera di fuggire la forza violenta di questo rabbioso vento (*spirito*); Boccaccio sottintende "dell'invidia".
6. piani: pianure.
7. per me: da me.
8. senza titolo: probabilmente Boccaccio si riferisce al fatto che gli risulta impossibile ridurre sotto un unico argomento la varietà di temi presente nelle novelle.
9. istilo: stile.
10. rimesso: dimesso.
11. né per tutto ciò: nonostante questo.
12. diradicato: sradicato; si noti la ripresa della metafora del vento dell'invidia.
13. cessare: evitare.
14. Per che... presenti: Per questa ragione posso chiaramente capire che quella che i saggi sono soliti (*sogliono*) dire è la verità, cioè che la miseria è tra le cose terrene l'unica a non essere bersaglio di invidia.
15. commendarvi: elogiarvi.
16. molto teneri: solleciti, preoccupati.
17. farei più saviamente: mi comporterei più saggiamente.
18. a starmi... tra voi: a stare con le Muse sul monte Parnaso piuttosto che mescolarmi a voi con queste sciocchezze. Con questa metafora Boccaccio intende sottolineare l'accusa mossagli di non trattare temi più nobili e seri (degni delle Muse del Parnaso, cioè della gloria poetica) e di intrattenersi, invece, con argomenti di poco conto come l'amore, per esempio. Il Parnaso è un monte della Beozia, in Grecia, anticamente sacro ad Apollo e ritenuto dimora delle Muse. Le Muse, figlie di Zeus e Mnemosine (la Memoria) sono divinità raffigurate come nove fanciulle, ognuna delle quali protegge un ramo delle arti o delle scienze: Calliope, la poesia epica; Clio, la storia; Erato, la poesia amorosa; Eutèrpe, la musica; Melpòmene, la tragedia; Polimnia, la poesia lirica; Talia, la poesia satirica; Tersicore, la danza; Urania, l'astronomia. Guidate da Apollo, dio del canto, della musica e della poesia, dimorano su una delle due cime del Parnaso (Elicona), mentre Apollo dimora sull'altra cima (Cirra).
19. son di quegli: ci sono quelli.
20. farei più discretamente: mi comporterei in modo più saggio.
21. donde... pane: come ottenere un guadagno.
22. frasche: sciocchezze.
23. pascendo di vento: nutrendo di vento, cioè perdendo tempo.
24. E certi altri... dimostrare: certi altri si sforzano, a danno (*in detrimento*) della mia fatica, di dimostrare che le cose da me a voi raccontate si sono svolte in altro modo (*in altra guisa*) da come io ve le presento. La costruzione è inversa e la proposizione è retta da *di dimostrare*.

Adunque da cotanti e da così fatti soffiamenti[25], da così atroci denti, da così aguti, valorose donne, mentre io ne' vostri servigi milito[26], sono sospinto, molestato e infino nel vivo trafitto. Le quali cose io con piacevole[27] animo, sallo[28] Idio, ascolto e intendo: e quantunque a voi in ciò tutta appartenga la mia difesa, nondimeno io non intendo di risparmiar le mie forze, anzi, senza rispondere quanto si converrebbe, con alcuna leggiera risposta tormegli dagli orecchi[29], e questo far senza indugio. Per ciò che, se già, non essendo io ancora al terzo della mia fatica[30] venuto, essi sono molti e molto presummono, io avviso che avanti che io pervenissi alla fine essi potrebbono in guisa esser multiplicati, non avendo prima avuta alcuna repulsa[31], che con ogni piccola lor fatica mi metterebbono in fondo; né a ciò, quantunque elle sien grandi, resistere varrebbero le forze vostre. Ma avanti che io venga a far la risposta a alcuno, mi piace in favor di me raccontare, non una novella intera, acciò che[32] non paia che io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia[33], quale fu quella che dimostrata v'ho, mescolare, ma parte d'una, acciò che il suo difetto stesso sé mostri[34] non esser di quelle; e a' miei assalitori favellando dico

[Segue, nell'*Introduzione*, la prima novella raccontata direttamente da Boccaccio stesso, la cosiddetta "novella delle papere". Il fiorentino Filippo Balducci, in seguito alla morte della moglie, di cui era profondamente innamorato, decise di ritirarsi con il figlioletto di appena due anni in un luogo solitario, sul monte Senario, per vivere come un eremita al servizio di Dio, tra elemosine e preghiere, lontano da ogni tentazione terrena. Molti anni dopo si recò a Firenze con il figlio ormai diciottenne, il quale ammirava i buoi, i cavalli, i palazzi, le case, le chiese. Quando il giovane gli chiese che cosa mai fossero certe belle ragazze che in quel momento passeggiavano per strada di ritorno da una cerimonia di nozze, il padre per non destare nella curiosità del figlio alcuna concupiscenza, rispose che si chiamavano papere e che erano mala cosa. Il figlio, meravigliato, rispose che non gli era parso di vedere mai alcuna cosa così bella né così piacevole e che le riteneva più belle degli angeli visti nei dipinti. «Se mi volete bene», disse, «portiamoci con noi sul monte una di queste papere e io le darò a beccare». Il padre si pentì di aver condotto con sé il giovane a Firenze ma capì che occorre rispettare la forza della natura, perché l'istinto sessuale è più forte delle esigenze morali e religiose.]

Dicono adunque alquanti de' miei riprensori[35] che io fo[36] male, o giovani donne, troppo ingegnandomi di piacervi, e che voi troppo piacete a me. Le quali cose io apertissimamente confesso, cioè che voi mi piacete e che io m'ingegno di piacere a voi: e domandogli se di questo essi si maravigliano, riguardando, lasciamo stare gli aver conosciuti gli amorosi basciari e i piacevoli abbracciari[37] e i congiugnimenti dilettevoli che di voi, dolcissime donne, sovente si prendono; ma solamente a aver veduto[38] e veder continuamente gli ornati costumi e la vaga bellezza e l'ornata leggiadria e oltre a ciò la vostra donnesca[39] onestà; quando colui[40] che, nudrito, allevato, accresciuto[41] sopra un monte salvatico e solitario, infra li termini[42] d'una piccola cella, senza altra compagnia che del padre, come vi vide, sole da lui disiderate foste, sole adomandate, sole con l'affezion seguitate[43].

25. soffiamenti: soffi di vento con riferimento alla similitudine iniziale tra l'invidia e il vento.
26. mentre... milito: mentre scrivo in vostro onore.
27. piacevole: sereno.
28. sallo: lo sa.
29. tormegli dagli orecchi: levarmeli dalle orecchie; *-gli* (complemento oggetto) sono i soffi di vento dell'invidia.
30. al terzo della mia fatica: Boccaccio ha scritto le novelle fino alla Terza giornata.
31. repulsa: replica, risposta.
32. acciò che: affinché.
33. laudevole compagnia: la brigata dei dieci novellatori.
34. il suo difetto... mostri: la semplicità e l'incompiutezza (*il suo difetto*) della novella mostrino che essa non appartiene al gruppo delle novelle del *Decameron*.
35. riprensori: critici.
36. fo: faccio.
37. basciari... abbracciari: baci d'amore e abbracci piacevoli.
38. solamente... veduto: (considerando) anche solo l'aver veduto.
39. donnesca: nobile; il termine deriva da *domina*, "signora" nel linguaggio cortese-feudale.
40. colui: si riferisce al figlio dell'eremita Filippo Balducci, di cui si narra nella novella prima riassunta.
41. accresciuto: cresciuto.
42. infra li termini: entro i limiti.
43. sole... seguitate: seguite con l'inclinazione dell'animo.

Riprenderannomi, morderannomi, lacererannomi[44] costoro se io, il corpo del quale il cielo produsse tutto atto a amarvi e io dalla mia puerizia[45] l'anima vi disposi[46] sentendo la vertù della luce degli occhi vostri, la soavità delle parole melliflue[47] e la fiamma accesa da' pietosi sospiri, se voi mi piacete o se io di piacervi m'ingegno, e spezialmente guardando che voi prima che altro[48] piaceste a un romitello, a un giovinetto senza sentimento[49], anzi a uno animal salvatico? Per certo chi non v'ama e da voi non disidera d'essere amato, sì come persona che i piaceri né la vertù della naturale affezione né sente né conosce, così mi ripiglia[50]: e io poco me ne curo.

E quegli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde[51]: a' quali, lasciando il motteggiar da l'un de' lati[52], rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo[53] della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri già vecchi e messer Cino da Pistoia vecchissimo, onor si tennero, e fu lor caro il piacer loro[54]. E se non fosse che uscir serebbe del modo usato del ragionare, io producerei le istorie in mezzo[55], e quelle tutte piene mostrerei d'antichi uomini e valorosi, ne' loro più maturi anni sommamente avere studiato di compiacere alle donne: il che se essi[56] non fanno, vadano e sì l'apparino[57].

Che io con le Muse in Parnaso mi debba stare, affermo che è buon consiglio, ma tuttavia[58] né noi possiamo dimorar con le Muse né esse con essonoi[59]. Se quando avviene che l'uomo da lor si parte, dilettarsi di veder cosa che le somigli, questo non è cosa da biasimare[60]: le Muse son donne, e benché le donne quel che le Muse vagliono non vagliano[61], pure esse hanno nel primo aspetto[62] simiglianza di quelle, sì che, quando per altro non mi piacessero, per quello mi dovrebber piacere; senza che[63] le donne già mi fur cagione di comporre mille versi[64], dove le Muse mai non mi furono di farne alcun cagione[65]. Aiutaronmi elle bene e mostraronmi comporre[66] que' mille; e forse a queste cose scrivere, quantunque sieno umilissime, si sono elle venute parecchie volte a starsi meco[67], in servigio forse e in onore della simiglianza che le donne hanno a esse; per che, queste cose tessendo, né dal monte Parnaso né dalle Muse non mi allontano, quanto molti per avventura s'avisano[68].

Ma che direm noi a coloro che della mia fame hanno tanta compassione che mi consigliano che io procuri del pane? Certo io non so, se non che, volendo meco pensare quale sarebbe la loro risposta se io per bisogno loro ne dimandassi[69], m'aviso che direbbono: «Va cercane tra le favole». E già più ne trovarono tralle loro favole i poeti, che molti ricchi tra' loro tesori, e assai[70] già, dietro alle loro favole andando, fecero la loro età fiorire[71], dove in contrario molti nel cercar d'aver più pane, che bisogno non era loro, perirono acerbi[72]. Che più? Caccinmi[73] via questi cotali qualora io ne domando loro, non che, la Dio mercé ancora non mi bisogna[74]; e, quando pur sopravenisse il bisogno, io so, secondo l'Appostolo[75], abbondare e necessità sofferire[76]; e per ciò a niun caglia[77] più di me che a me.

44. Riprenderannomi... lacererannomi: mi criticheranno, aggrediranno, lacereranno.
45. puerizia: fanciullezza.
46. vi disposi: indirizzai a voi.
47. melliflue: dolci come miele.
48. guardando... altro: tenendo presente che più di ogni altra cosa.
49. romitello... senza sentimento: giovane eremita dalla sensibilità repressa.
50. mi ripiglia: mi rimprovera (il soggetto è *chi non v'ama*).
51. mostra... verde: mostrano di ignorare che, se il porro ha la testa bianca, la coda è verde; il doppio senso allude all'uomo con i capelli bianchi ma sessualmente virile.
52. lasciando... de' lati: lasciando da parte gli scherzi.
53. nello stremo: alla fine.
54. onor... loro: considerarono un onore e stette loro a cuore la bellezza (delle donne).
55. producerei... in mezzo: metterei in mezzo le storie, i fatti.
56. essi: i critici.
57. apparino: imparino.
58. tuttavia: sempre.
59. essonoi: noi.
60. Se quando... biasimare: se talvolta accade che uno si allontani da loro, se prova piacere vedendo cose che somigliano a loro (alle donne), non è da biasimare.
61. quel... non vagliano: non valgano quanto valgono le Muse.
62. nel primo aspetto: a prima vista.
63. senza che: senza considerare che.
64. mille versi: molti scritti; *versi* riferito non solo alle poesie ma, per sineddoche, a tutte le opere da lui scritte.
65. dove le Muse... cagione: mentre le Muse non mi diedero motivo di comporne neanche uno.
66. Aiutaronmi... comporre: mi aiutarono molto e mi mostrarono come comporre.
67. a starsi meco: a stare con me.
68. per che... s'avisano: per la qual cosa, scrivendo (*tessendo*) questo libro, non mi allontano dal monte Parnaso né dalle Muse quanto molti probabilmente (*per avventura*) credono.
69. ne dimandassi: chiedessi del pane (*ne*).
70. assai: molte persone.
71. fecero la loro età fiorire: vissero fino alla vecchiaia inoltrata.
72. perirono acerbi: morirono prematuramente.
73. Caccinmi: mi caccino.
74. non che... bisogna: sebbene la grazia a Dio (cioè la carità) ancora non mi sia necessaria.
75. l'Appostolo: è l'apostolo san Paolo (Lettera ai Filippesi, IV, 12).
76. abbondare... sofferire: vivere nell'abbondanza e sopportare la povertà.
77. caglia: importi.

Quegli che queste cose così non essere state dicono, avrei molto caro che essi recassero gli originali: li quali, se a quel che io scrivo discordanti fossero, giusta direi la loro riprensione[78] e d'amendar[79] me stesso m'ingegnerei; ma infino che altro che parole non apparisce[80], io gli lascerò con la loro oppinione, seguitando la mia, di loro dicendo quello che essi di me dicono.

E volendo per questa volta assai aver risposto, dico che dallo aiuto di Dio e dal vostro, gentilissime donne, nel quale io spero, armato, e di buona pazienza, con esso procederò avanti, dando le spalle a questo vento e lasciandol soffiar: per ciò che io non veggo che di me altro possa avvenire che quello che della minuta polvere avviene, la quale, spirante turbo[81], o egli di terra non la muove, o se la muove, la porta in alto e spesse volte sopra le teste degli uomini, sopra le corone dei re e degl' imperadori, e talvolta sopra gli alti palagi e sopra le eccelse torri la lascia; delle quali se ella cade, più giù andar non può che il luogo onde levata fu. E se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò, per ciò che io conosco che altra cosa dir non potrà alcuno con ragione, se non che gli altri e io, che v'amiamo, naturalmente operiamo[82]; alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare troppo gran forze bisognano, e spesse volte non solamente invano ma con grandissimo danno del faticante[83] s'adoperano. Le quali forze io confesso che io non l'ho né d'averle disidero in questo; e se io l'avessi, più tosto ad altrui le presterrei che io per me l'adoperassi. Per che tacciansi i morditori[84], e se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano[85]: ne' lor diletti, anzi appetiti corrotti standosi[86], me nel mio, questa brieve vita che posta n'è[87], lascino stare.

Ma da ritornare è, per ciò che assai vagati siamo, o belle donne, là onde ci dipartimmo, e l'ordine cominciato seguire.

78. riprensione: accusa.
79. d'amendar: di correggere.
80. ma infino... apparisce: finché essi si limitano a rimproverarmi solo con le parole.
81. spirante turbo: quando soffia il vento.
82. naturalmente operiamo: ci comportiamo secondo natura.
83. del faticante: di chi si sforza per opporsi alle leggi di natura.
84. tacciansi i morditori: se ne stiano zitti i critici mordaci; *morditori* riprende l'immagine iniziale *Riprenderannomi... lacererannomi* (> nota 44).
85. se essi... si vivano: se essi non possono riscaldarsi al fuoco dell'amore, vivano nel gelo.
86. ne' lor diletti... standosi: restando legati ai loro piaceri, anzi ai loro desideri malsani.
87. che posta n'è: che ci è data.

Analisi e interpretazione

Una dichiarazione di poetica: il realismo tematico-stilistico

I detrattori rimproverano a Boccaccio di voler troppo piacere al pubblico femminile, di mettere le donne al centro del suo discorso e di raccontare fatti e avvenimenti non veritieri (*in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi* rr. 25-26): sarebbe saggio alla sua non più giovane età affrontare temi nobili ed elevati piuttosto che parlare di amore ed esaltare la bellezza femminile; ne otterrebbe anche un maggiore profitto economico.

Le Muse sono donne

L'autore attribuisce queste critiche all'invidia, ricorda che l'amore è una legge di natura che non si può contrastare e lo dimostra con la novelletta delle papere. Poi afferma che non c'è contraddizione tra l'ispirazione poetica e le donne, anzi c'è un forte legame tra poesia e tematica amorosa: le Muse sono donne ovvero le donne sono le ispiratrici della sua poesia, lo hanno aiutato a comporre e gli hanno mostrato come farlo. Ne deriva che la sua arte è legata all'esperienza vera e il suo stile *fiorentin volgare... umilissimo* rispetta la realtà quotidiana rappresentata nelle novelle.

Ai suoi detrattori, che definiscono i suoi racconti non veritieri, Boccaccio replica che gli si portino delle prove (*Quegli che queste cose così non essere state dicono, avrei molto caro che essi recassero gli originali* rr. 100-101), il che ovviamente è impossibile, perché le sue novelle sono un'invenzione letteraria.

La tradizione letteraria

Egli, inoltre, intende seguire l'esempio di illustri maestri (Guido Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia) che, non più giovani, si sono occupati del tema dell'amore; e se ciò non gli procura fama e ricchezza, poco male, dal momento che non è interessato a vivere nell'abbondanza. Infine ribadisce che l'amore è una forza vitale positiva e incoercibile (*Alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente*

invano ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano rr. 116-118).

La varietà della materia nel *Decameron*
Nella seconda metà del Trecento, a differenza del secolo precedente, il volgare era ritenuto dagli intellettuali lingua del "volgo" e come tale inadatto a garantire la letterarietà dell'opera. Nel brano Boccaccio espone anche le proprie idee sul valore letterario delle sue novelle. Esse non rappresentano un genere minore rispetto alla poesia, come ancora qualcuno riteneva, ma costituiscono una materia adatta alle situazioni più varie e a un vasto pubblico.

Lo stile aulico
La costruzione elaborata e complessa del periodo si appoggia su inversioni, domande retoriche, uso del pronome personale, enclitiche nelle forme verbali al futuro (*Riprenderannomi*, *morderannomi*, *lacererannomi*) o al passato remoto (*Aiutaronmi*, *mostraronmi*). Non mancano figure retoriche (similitudini, sineddoche) che creano uno stile elevato a sostegno del rigore argomentativo.

Attività

1. Le critiche e l'autodifesa
Parlare
Quali sono le critiche mosse a Boccaccio e con quali argomenti egli si difende dalle accuse di immoralità? Di quale strumento si serve per esporre le sue argomentazioni? Rintraccia i riferimenti testuali e poi preparati a esporre le tue risposte in un intervento orale di circa 10 minuti.

2. La concezione dell'amore
Quale concezione dell'amore l'autore esprime?

3. Una dichiarazione di poetica
Perché l'espressione *le Muse son donne* contiene una dichiarazione di poetica?

Le nove Muse, miniatura da *Le Champion des dames*, 1451. Parigi, Bibliothèque Nationale.
Da sinistra in primo piano sono raffigurate: Euterpe patrona della Poesia lirica, Tersicore della Danza, Melpomene della Tragedia, Calliope della Poesia epica, Clio della Storia, Erato della Poesia d'amore, Talia della Commedia; in secondo piano Urania patrona dell'Astronomia e Polimnia del Mimo.

A 2
T 37

Conclusione dell'autore

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1960

Nella conclusione del *Decameron*, Boccaccio, congedandosi dalle lettrici cui l'opera è dedicata, ribatte alle critiche di immoralità che alcune di loro potrebbero rivolgergli, a causa del contenuto licenzioso di alcune novelle, e riconferma le proprie scelte di poetica.

Nobilissime giovani, a consolazion delle quali io a così lunga fatica messo mi sono, io mi credo, aiutantemi la divina grazia[1], sì come io avviso[2], per li vostri pietosi prieghi[3] non già per li miei meriti, quello compiutamente aver fornito[4] che io nel principio della presente opera[5] promisi di dover fare; per la qual cosa Idio primieramente, e appresso voi ringraziando, è da dare alla penna e alla man faticata riposo. Il quale prima che io le conceda, brievemente a alcune cosette, le quali forse alcuna di voi o altri potrebbe dire (con ciò sia cosa che a me paia esser certissimo[6] queste non dovere avere spezial privilegio più che l'altre cose, anzi non averlo mi ricorda nel principio della quarta giornata aver mostrato[7]), quasi a tacite quistion mosse[8], di rispondere intendo.

Saranno per avventura alcune di voi[9] che diranno che io abbia nello scriver queste novelle troppa licenzia[10] usata, sì come in fare alcuna volta dire alle donne[11] e molte spesso ascoltare cose non assai convenienti né a dire né a ascoltare a oneste donne. La qual cosa io nego, per ciò che niuna sì disonesta n'è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdica a alcuno[12] il che qui mi pare assai convenevolmente[13] bene aver fatto.

Ma presuppognamo che così sia[14], ché non intendo di piatir[15] con voi, che mi vincereste. Dico a rispondere perché io abbia ciò fatto assai ragion vengon prontissime. Primieramente se alcuna cosa in alcuna n'è[16], la qualità delle novelle l'hanno richesta, le quali se con ragionevole occhio da intendente[17] persona fian[18] riguardate, assai aperto sarà conosciuto, se io quelle della lor forma trar non avessi voluto, altramenti raccontar non poterlo[19]. [...]

Niuna corrotta mente intese mai sanamente parola[20]: e così come le oneste a quella non giovano, così quelle che tanto oneste non sono la ben disposta non posson contaminare, se non come il loto i solari raggi o le terrene brutture le bellezze del cielo[21]. Quali libri, quali parole, quali lettere son più sante, più degne, più reverende[22], che quelle della divina Scrittura? E sì sono egli stati assai che, quelle perversamente intendendo, sé e altrui a perdizione hanno tratto[23]. Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte[24]; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà

1. aiutantemi... grazia: con l'aiuto della divina grazia.
2. aviso: credo.
3. prieghi: preghiere.
4. aver fornito: aver portato a termine.
5. nel principio... opera: nel *Proemio*.
6. con ciò... certissimo: nonostante mi sembri certo che.
7. anzi... mostrato: anzi, ricordo di aver già dimostrato nell'introduzione alla quarta giornata, che non devono averne.
8. quasi... mosse: come se fossero critiche avanzate (dalle donne) non in modo diretto.
9. Saranno... di voi: Vi saranno forse (*per avventura*) alcune di voi.
10. licenzia: libertà (dai freni morali).
11. sì come... donne: come, per esempio, facendo raccontare talvolta le novelle alle donne.
12. perciò che... a alcuno: perché nelle novelle non c'è nessuna cosa tanto trasgressiva (*sì disonesta*) che, se detta con parole misurate (*onesti vocaboli*), possa così offendere qualcuno.
13. convenevolmente: convenientemente.
14. presuppognamo che così sia: cioè che alcune espressioni possano sembrare disdicevoli.
15. piatir: litigare.
16. alcuna cosa in alcuna n'è: qualcosa di sconveniente in alcune novelle.
17. intendente: intelligente.
18. fian: saranno.
19. assai aperto... non poterlo: si riconoscerà facilmente (*assai aperto*) che io non potevo raccontare le novelle licenziose in altro modo, a meno di volerne tradire la sostanza (*dalla lor forma trar*).
20. Niuna... parola: nessuna mente moralmente corrotta intese i buoni consigli.
21. così... cielo: così come i buoni consigli non giovano alle menti malvage, allo stesso modo la mente che tanto onesta non è non può contaminare quella incline al bene (*la ben disposta*), così come il fango (*loto*) non può guastare i raggi del sole o le cattiverie terrene la bellezza del cielo.
22. reverende: da rispettare.
23. E sì... tratto: eppure c'è stato chi, interpretandole in maniera perversa, ha portato sé e gli altri alla perdizione dell'anima.
24. Ciascuna cosa... molte: ciascuna cosa, in se stessa, può essere buona ma se male usata può diventare nociva in molte cose.

da quelle malvagio consiglio o malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo[25]: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utile e oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe'quali state son raccontate[26]. Chi ha a dir paternostri o a fare il migliaccio[27] o la torta al suo divoto[28], lascile stare: elle non correranno di dietro a niuna a farsi leggere, benché e le pinzochere altressì dicono e anche fanno delle cosette otta per vicenda[29]!

Saranno similmente di quelle che diranno qui esserne alcune, che non essendoci sarebbe stato assai meglio. Concedasi: ma io non poteva né doveva scrivere se non le raccontate, e per ciò esse che le dissero le dovevan dir belle, e io l'avrei scritte belle. Ma se pur presupporre si volesse che io fossi stato di quelle e lo 'nventore e lo scrittore (che non fui), dico che io non mi vergognerei che tutte belle non fossero per ciò che[30] maestro alcun non si truova, da Dio in fuori, che ogni cosa faccia bene e compiutamente; e Carlo Magno, che fu il primo facitor de' Paladini, non ne seppe tanti creare che esso di lor soli potesse fare oste[31].

Conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi. Niun campo fu mai sì ben coltivato, che in esso o ortica o triboli[32] o alcun pruno non si trovasse mescolato tra l'erbe migliori. Senza che[33], a avere a favellare a semplici giovinette come voi il più siete, sciocchezza sarebbe stata l'andar cercando e faticandosi in trovar cose molto esquisite[34], e gran cura porre di molto misuratamente parlare. Tuttavia chi va tra queste leggendo, lasci star quelle che pungono[35], e quelle che dilettano legga: elle, per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte[36] portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascoso tengono.

E ancora, credo, sarà tal[37] che dirà che ce ne son di troppo lunghe; alle quali ancora dico, che chi ha altra cosa a fare, follia fa a queste leggere, eziandio se brievi fossero[38]. E come che molto tempo passato sia da poi che io a scriver cominciai, infino a questa ora che io al fine vengo della mia fatica, non m'è per ciò uscito di mente me avere questo mio affanno offerto alle oziose[39] e non all'altre; e a chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga, se ella quel fa per che egli l'adopera[40].[...]

Né dubito punto che non sien di quelle ancor che diranno le cose dette esser troppe, piene e di motti e di ciance, e mal convenirsi a uno uom pesato[41] e grave aver così fattamente scritto. A queste son io tenuto di render grazie e rendo, per ciò che da buon zelo movendosi, tenere son della mia fama. Ma

25. Chi vorrà... averlo: se qualcuno vorrà estrarre dalle mie novelle qualche pensiero nocivo o qualche azione malvagia, esse non lo rifiuteranno, ammesso che (*se forse*) li contengano in sé, e saranno male interpretate e trascinate finché non lo conterranno (letteralmente: "contorte e tirate fino a che non lo avranno").

26. né sarà mal... raccontate: né potranno mai essere dette e considerate (*tenute*) se non utili e positive sul piano morale (*oneste*), se saranno lette in quei momenti e a quelle persone per cui sono state raccontate.

27. migliaccio: torta di farina e di castagne.

28. divoto: confessore spirituale.

29. benché le pinzochere... per vicenda!: benché le bigotte facciano e dicano certe cose quando si presenta l'occasione (*otta per vicenda*: talvolta, con l'occasione; di quando in quando).

30. per ciò che: poiché.

31. e Carlo Magno... oste: e Carlo Magno, che fu il primo creatore (*facitor*) dei paladini, non ne seppe creare tanti da poter ricavare, con essi, un solo esercito (*oste*).

32. triboli: nome generico di piante spinose, erbacce.

33. Senza che: senza aggiungere che.

34. esquisite: ricercate.

35. quelle che pungono: Boccaccio riprende la metafora delle piante spinose citata poche righe sopra: in questo caso le piante *che pungono* indicano le novelle più scandalose.

36. nella fronte: al principio (cioè nella rubrica in cui all'inizio viene riassunta la trama della novella).

37. sarà tal: vi sarà qualcuno.

38. follia fa... fossero: compie un'azione folle a leggerle, anche se (*eziando*) si tratta di narrazioni brevi.

39. oziose: donne che hanno il tempo di leggere e, pertanto, non si preoccupano della lunghezza di ciò che leggono. Si noti il recupero, da parte di Boccaccio, del concetto di *otium* latino che assegnava parte della giornata alle attività intellettuali dello studio e della lettura (ripreso anche da Petrarca).

40. se ella quel fa... adopera: se quella cosa ottiene l'effetto per cui una persona ha scelto di adoperarla.

41. pesato: serio.

così alla loro opposizione vo' rispondere. Io confesso d'esser pesato, e molte volte de' miei dì essere stato; e per ciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno[42], affermo che io non son grave, anzi son io sì lieve[43] che io sto a galla nell'acqua; e considerato che le prediche fatte da' frati, per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance e di scede[44], estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femine. Tuttavia, se troppo per questo ridessero, il lamento di Geremia, la passione del Salvatore e il ramarichio della Magdalena[45] ne le potrà agevolmente guerire.

E chi starà in pensiero che di quelle ancor non si truovino che diranno che io abbia mala lingua e velenosa, per ciò che in alcun luogo scrivo il ver de' frati[46]? A queste che così diranno si vuol perdonare, per ciò che non è da credere che altra che giusta cagione le muova, per ciò che i frati son buone persone e fuggono il disagio[47] per l'amor di Dio, e macinano a raccolta e nol ridicono[48]; e se non che di tutti un poco viene del caprino, troppo sarebbe più piacevole il piato loro[49].

Confesso nondimeno le cose di questo mondo non avere stabilità alcuna, ma sempre essere in mutamento, e così potrebbe della mia lingua esser intervenuto[50]; la quale, non credendo io al mio giudicio il quale a mio potere io fuggo nelle mie cose[51], non ha guari mi disse una mia vicina che io l'aveva la migliore e la più dolce del mondo[52]; e in verità, quando questo fu, egli erano poche a scrivere[53] delle soprascritte novelle. E per ciò che animosamente[54] ragionan quelle cotali, voglio che quello che è detto basti lor per risposta.

E lasciando omai a ciascheduna e dire e credere come le pare, tempo è da por fine alle parole, Colui[55] umilmente ringraziando che dopo sì lunga fatica col suo aiuto n'ha al desiderato fine condotto. E voi, piacevoli donne, con la sua grazia in pace vi rimanete, di me ricordandovi, se a alcuna forse alcuna cosa[56] giova l'averle lette.

42. pesato non m'hanno: non mi conoscono come persona seria.
43. sì lieve: così leggero, cioè piacevole per la forma e il contenuto delle novelle.
44. di motti... scede: di battute scherzose, frivolezze e sciocchezze.
45. il lamento... Magdalena: testi religiosi come le lamentazioni del profeta Geremia, i poemetti sulla Passione di Cristo e il lamento (*ramarichio*) della Maddalena sotto la Croce.
46. il ver de' frati: la verità sui frati.
47. fuggono il disagio: evitano i disagi.
48. macinano...ridicono: macinano di rado (ossia fanno i loro comodi, con allusione a pratiche sessuali) e non lo dicono.
49. se non... loro: se non fosse che tutti puzzano di capra (*vien del caprino*), il loro alito (*piato*) sarebbe piacevole. L'espressione allude anche alla pratica della sodomia tra i religiosi.
50. e così... intervenuto: e così potrebbe essere accaduto alla mia lingua.
51. il quale... mie cose: evito quanto più posso (*a mio potere*) di usare il mio giudizio nei confronti di ciò che mi riguarda.
52. non ha guari... del mondo: non molto tempo fa una mia vicina mi disse che avevo la lingua migliore e più dolce del mondo. L'espressione è a doppio senso.
53. egli erano... scrivere: mi restavano poche novelle da scrivere.
54. animosamente: con astio.
55. Colui: Dio.
56. alcuna cosa: un poco.

Il ritorno dei novellatori dalla campagna fiesolana a Firenze, XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale.

Analisi e interpretazione

Adesione alla molteplicità del reale

Boccaccio riprende il filo del discorso affrontato nell'*Introduzione* alla Quarta giornata per respingere altre obiezioni di immoralità (*troppa licenza usata*), di leggerezza e di mancanza di rispetto verso il clero che potrebbero venirgli rivolte. Le argomentazioni si articolano nei punti seguenti.

- Un argomento trasgressivo raccontato in modo equilibrato e non volgare può essere ascoltato da chiunque.
- Ogni cosa può essere utile o nociva a seconda di come viene usata; allo stesso modo le sue novelle possono essere morali o immorali a seconda dell'atteggiamento del lettore.
- Il *Decameron* è come un campo ben coltivato che, oltre alle erbe migliori, ha le ortiche, ossia presenta una molteplicità di argomenti e di storie che non possono essere impostate sempre in modo identico; di conseguenza il linguaggio è adeguato coerentemente al contenuto.
- Il riassunto della rubrica posta all'inizio di ogni novella diventa una guida preziosa per il lettore, il quale può evitare quelle di contenuto erotico o ritenuto per sé disdicevole.
- Se lo scopo dell'opera è consolare dalla solitudine, le novelle devono offrire distrazione e divertimento per coloro che, come le donne, possono avere il tempo di leggere anche le storie molto lunghe (*avere questo mio affanno offerto alle oziose e non all'altre; e a chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga, se ella quel fa per che egli l'adopera* rr. 61-63), e fornire loro qualche buon consiglio (*E voi, piacevoli donne, con la sua grazia in pace vi rimanete, di me ricordandovi, se a alcuna forse alcuna cosa giova l'averle lette* rr. 93-95).
- Il mondo è vario e sempre in mutamento e l'opera ne esprime la molteplicità: se l'autore ha usato parole sconvenienti e ha detto la verità sui frati, che comunque sono buone persone, lo ha fatto per presentare fatti e personaggi come sono nella realtà e non per esprimere giudizi morali o blasfemi.

Tono disinvolto e varietà di registri

Se la cifra distintiva dell'intero *Decameron* è l'alternanza di registri linguistici, il tono disinvolto delle argomentazioni e le battute ironiche cui l'autore talvolta ricorre (*ché non intendo di piatir con voi, che mi vincereste* rr. 17-18), confermano la funzione di intrattenimento che egli ha inteso dare alla sua opera (*io non son grave, anzi son io sì lieve che io sto a galla nell'acqua; e considerato che le prediche fatte da' frati, per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance e di scede, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femine* rr. 70-74).

Attività

1. Il realismo dei contenuti e lo stile

Che cosa significa per Boccaccio che la letteratura deve aderire alla realtà? Quale conseguenza ne deriva sul piano delle scelte stilistiche?

La voce del critico

Instabilità del mondo e plurilinguismo

La lingua e lo stile del *Decameron* sono estremamente duttili, mutano in relazione ai diversi personaggi e ai diversi argomenti, alle sequenze narrative e ai dialoghi. Boccaccio nella *Conclusione* giustifica questa sua scelta con la mutevolezza delle cose del mondo. Scrive al riguardo il critico Mario Baratto, nel suo saggio *Realtà e stile nel Decameron* (1970).

Sono riaffermati, pur nell'ironia polemica, l'instabilità delle cose del mondo e il loro perpetuo mutamento. E a tale mutamento viene correlato, con un'ipotesi di carattere scherzoso, il mutamento della lingua dello scrittore, del suo modo di raccontare; cioè, fuori di scherzo, il mutamento continuo del suo stile. La Conclusione collega dunque chiaramente alla mutevolezza della realtà mondana, fissata in apertura di libro e qui ribadita, quella dello stile che lo esprime. [...] Allo stesso modo, nella Conclusione, la lingua "migliore" e "più dolce del mondo" di cui parla il Boccaccio significa, sempre in ambito scherzoso, la capacità dello scrittore di padroneggiare un contenuto mutevole, di esprimerlo superando la confusione con cui può presentarsi in superficie, e di renderlo dilettevole e bello: della bellezza della poesia, naturalmente, come la intende Boccaccio, quando si appresta a conferire dignità letteraria alla novella. L'assunto è nuovo e tale da condizionare, talvolta persino da complessare, il Boccaccio. Ma giusto in funzione di esso può scrivere, nell'Introduzione, pure polemica, della quarta giornata, che quantunque le novelle "sieno umilissime" egli, "queste cose tessendo", non si allontana "né dal monte Parnaso né dalle Muse... quanto molti per avventura s'avvisano" (IV, 36).

[...] Nell'adeguatezza della tessitura, cioè nell'elaborazione stilistica delle novelle, è riconoscibile un rapporto voluto, consapevole dello scrittore, tra mutevolezza del reale e mutevolezza del raccontare. Se le cose temporali sono instabili e transitorie, lo scrittore interviene a fissarle con una scelta di volta in volta pertinente; e il suo stile le rende ai lettori piacevoli e comprensibili.

PER LO STUDIO

a. Come giustifica Boccaccio il suo plurilinguismo e pluristilismo?

La peste: movente narrativo

La novella-cornice

Per inquadrare le novelle in un sistema organico Boccaccio utilizza l'espediente di una cornice, già presente nella letteratura antica (l'esempio più noto sono le fiabe indo-persiane-egiziane *Le mille e una notte*). Tuttavia nel *Decameron* tale espediente acquista il valore di una macro-novella introduttiva alle altre, in cui, come accadrà poi nelle singole storie, si intrecciano realtà (l'epidemia di peste che, tra il marzo e il luglio 1348, provocò a Firenze un numero impressionante di morti) e fantasia (l'incontro di sette ragazze e tre giovani in Santa Maria Novella).

Tra le tante interpretazioni che fiorirono all'epoca circa il diffondersi della peste (punizione divina, riflesso di una cattiva configurazione degli astri, maleficio di streghe o di untori), Boccaccio riteneva che essa fosse originata da un fenomeno fisico; ma, non potendo conoscere i meccanismi del contagio (lo si scoprirà molti secoli dopo), concentrò la sua attenzione sugli effetti della malattia, sia fisici, che descrive con una minuziosità e curiosità quasi scientifica, sia morali. Lo colpì in particolare lo straordinario rovesciamento di ogni norma che ne derivò e il disfacimento dei legami affettivi, prodotti dalla paura del contagio.

La situazione eccezionale diventa l'occasione per i dieci giovani di allontanarsi dalla città, sottrarsi così a quelle bestiali condizioni di vita e ricostituire modalità civili di esistenza in una atmosfera di gentilezza e cortesia (> A2 T38).

Il percorso di conoscenza

Nell'*Introduzione* alla Prima giornata Boccaccio paragona la città appestata (*orrido cominciamento*) a una montagna aspra e dolorosa, dopo la quale c'è un'amena pianura, nella quale l'allegra brigata può ricostituire una parvenza di vita civile, razionalmente organizzata e fondata sulla gioia e la cortesia, in netto contrasto con l'atmosfera cupa che grava sulla città.

Le narrazioni medioevali erano strutturate prevalentemente come un percorso di conoscenza: attraverso il superamento di difficoltà iniziali, si perveniva alla verità. Tale era stato il "viaggio" intrapreso da Dante il quale, partendo da una situazione di traviamento e di colpa (il *locus horridus* della «selva oscura»), era giunto, attraverso la purificazione, alla visione di Dio.

I componenti della "lieta brigata"

I dieci giovani fuggono dunque dalla città appestata e si trasferiscono per due settimane nel contado fiorentino, prima in un ricco «palagio» a sole due miglia da Firenze poi, dopo quattro giorni, in un'altra villa, più lontana dalla città, dove in uno splendido giardino trascorrono il tempo novellando (>A2 T39).

Viene così idealmente ristabilito l'ordine e la civile convivenza, sconvolti nella realtà dall'intervento imprevedibile del Caso, e affermata la possibilità del controllo razionale da parte dell'intelligenza umana sulle forze oscure e disgegratrici. I giovani rappresentano gli esponenti della nuova borghesia comunale della seconda metà del Trecento, dai modi aristocratici e raffinati; una borghesia ormai in grado di produrre una cultura e una letteratura proprie, svincolate dalla mentalità che caratterizzava la Chiesa e l'aristocrazia feudale. In tal senso, il *Decameron* è la grande opera di questa nuova borghesia.

I nomi dei novellatori sono simbolici, caratterizzano i personaggi e il tono stesso delle storie che raccontano; sono inoltre nomi ricchi di echi letterari, alcuni dei quali provengono da miti o da opere precedenti di Boccaccio.

Nome	Significato simbolico	Caratterizzazione
Pampinea	*La rigogliosa*	È la più matura del gruppo femminile e ha avuto l'idea di trasferirsi fuori città. Compare nel *Ninfale d'Ameto* di Boccaccio.
Fiammetta	*La vivida fiamma d'amore*	Dal nome della donna amata da Boccaccio e protagonista dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*.
Filomena	*Colei che ama il canto*	È prudente e paurosa. È la ninfa che, secondo il mito narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (I sec. a. C.), fu trasformata in usignolo per i suoi delitti.
Emilia	*La lusingatrice*	È vanitosa e si appaga solo della propria bellezza. Compare nel *Teseida*.
Elissa	*L'appassionata*	È la più giovane; è innamorata ma non corrisposta.
Lauretta	*La timida*	È gelosa. Evoca Petrarca, la donna amata e cantata nel *Canzoniere* come simbolo dell'alloro poetico.
Neifile	*La giovane nuova amante*	Ha un carattere sensuale.
Dioneo	*Il lussurioso*	È narratore di novelle soprattutto erotiche e licenziose. Il nome rimanda a Dione, madre di Venere, dea dell'amore.
Filostrato	*Il vinto dall'amore*	È l'innamorato non corrisposto. È il titolo dell'omonimo poema di Boccaccio.
Panfilo	*L'amante fortunato*	È il nome dell'uomo amato da Fiammetta nell'*Elegia*.

La peste di Firenze

A 2
T 38

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985

Il passo seguente, tratto dalla *Introduzione* alla Prima giornata, descrive l'evento terribile della peste che imperversò a Firenze tra il marzo e il luglio del 1348.

I nuclei narrativi del testo sono stati suddivisi in sequenze e contrassegnati da titoli che guidano alla lettura.

I sintomi e il decorso della malattia

Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio[1] al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogni altra italica bellissima[2], pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operazion de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali[3], alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata[4], quelle d'innumerabile quantità de' viventi avendo private, senza ristare d'un luogo in uno altro continuandosi, verso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata[5]. E in quella[6] non valendo alcuno senno né umano provvedimento, per lo quale fu da molte immondizie purgata[7] la città da oficiali sopra ciò ordinati[8] e vietato l'entrarvi dentro a ciascuno infermo e molti consigli dati a conservazion della sanità, né ancora[9] umili supplicazioni non una volta ma molte e in processioni ordinate, in altre guise[10] a Dio fatte dalle divote persone, quasi nel principio della primavera dell'anno predetto orribilmente cominciò i suoi dolorosi effetti, e in miracolosa maniera[11], a dimostrare. E non come in Oriente aveva fatto, dove a chiunque usciva il sangue del naso era manifesto segno di inevitabile morte: ma nascevano nel cominciamento d'essa a' maschi e alle femine parimente o nella anguinaia o sotto le ditella[12] certe enfiature[13], delle quali alcune crescevano come una comunal[14] mela, altre come uno uovo, e alcune più e alcun'altre meno, le quali i volgari[15] nominavan gavoccioli[16]. E dalle due parti del corpo predette infra brieve spazio di tempo cominciò il già detto gavocciolo mortifero indifferentemente in ogni parte di quello a nascere e a venire[17]: e da questo appresso s'incominciò la qualità della predetta infermità a permutare in macchie nere o livide[18], le quali nelle braccia e per le cosce e in ciascuna altra parte del corpo apparivano a molti, a cui[19] grandi e rade e a cui minute e spesse. E come il gavocciolo primieramente era stato e ancora era certissimo indizio di futura morte, così erano queste a ciascuno a cui venieno.

A cura delle quali infermità né consiglio di medico né vertù di medicina[20] alcuna pareva che valesse o facesse profitto[21]: anzi, o che la natura del malore

1. fruttifera... di Dio: per i cittadini di Firenze l'anno aveva inizio il 25 marzo, giorno dell'Annunciazione e quindi ricorrenza dell'incarnazione del Messia, detta *fruttifera* nel senso che ha dato agli uomini la possibilità della redenzione dei peccati.

2. Fiorenza... bellissima: Firenze, la più illustre tra le città d'Italia.

3. per operazion... mortali: mandata sui mortali o per influsso negativo degli astri (*corpi superiori*) o dalla giusta ira di Dio per correggere le nostre azioni peccaminose.

4. davanti... incominciata: dapprima iniziata nelle terre d'Oriente. Secondo alcuni documenti storici, la peste sarebbe cominciata in Asia nel 1346.

5. senza ristare... ampliata: la peste senza fermarsi dilagò da un luogo all'altro diffondendosi in tutta Europa (navi provenienti dalla Siria la portarono in Sicilia).

6. in quella: contro di essa (la pestilenza).

7. purgata: pulita.

8. uficiali... ordinati: funzionari incaricati di questo compito, cioè della pubblica igiene.

9. né ancora: né inoltre valendo.

10. in altre guise: con altri modi.

11. miracolosa maniera: modo straordinario, impressionante.

12. nella anguinaia... ditella: all'inguine o sotto le ascelle.

13. enfiature: gonfiori.

14. comunal: comune, normale.

15. i volgari: la gente del popolo.

16. gavoccioli: bubboni.

17. in ogni... venire: in tutte le parti del corpo (*di quello*) a nascere e svilupparsi.

18. da questo... livide: dopo ciò i bubboni (*la qualità*: letteralmente, la manifestazione esterna) della malattia cominciarono a trasformarsi (*permutare*) in macchie nere o violacee.

19. a cui: a chi.

20. vertù di medicina: potere di farmaco.

21. facesse profitto: desse qualche risultato.

nol patisse[22] o che la ignoranza de' medicanti (de' quali, oltre al numero degli scienziati, così di femine come d'uomini, senza avere alcuna dottrina di medicina avuta giammai, era il numero divenuto grandissimo) non conoscesse da che si movesse e per consequente debito argomento[23] non vi prendesse, non solamente pochi ne guarivano, anzi quasi tutti infra[24] 'l terzo giorno dalla apparizione de' sopra detti segni, chi più tosto e chi meno[25] e i più senza alcuna febbre o altro accidente[26], morivano.

La facilità del contagio

E fu questa pestilenza di maggior forza per ciò che[27] essa dagli infermi di quella per lo comunicare insieme s'avventava a' sani, non altramenti che faccia il fuoco[28] alle cose secche o unte quando molto gli sono avvicinate. E più avanti ancora ebbe di male[29]: ché non solamente il parlare e l'usare cogli infermi[30] dava a' sani infermità o cagione di comune morte, ma ancora il toccare i panni e qualunque altra cosa da quegli infermi stata tocca[31] o adoperata pareva seco quella cotale infermità nel toccator transportare[32]. Maravigliosa[33] cosa è a udire quello che io debbo dire: il che se, dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardissi di crederlo[34], non che di scriverlo, quantunque da fededegna[35] udito l'avessi. Dico che di tanta efficacia fu la qualità della pestilenzia narrata nello appiccarsi da uno a altro, che non solamente l'uomo all'uomo, ma questo, che è molto più, assai volte visibilmente fece, cioè che la cosa dell'uomo infermo stato[36], o morto di tale infermità, tocca da un altro animale fuori della spezie dell'uomo[37], non solamente della infermità il contaminasse ma quello infra[38] brevissimo spazio uccidesse. Di che gli occhi miei, sì come poco davanti è detto, presero tra l'altre volte un dì così fatta esperienza[39]: che, essendo gli stracci d'un povero uomo da tale infermità morto gittati nella via publica e avvenendosi[40] a essi due porci, e quegli secondo il lor costume prima molto col grifo e poi co' denti presigli e scossiglisi alle guance[41], in piccola ora appresso, dopo alcuno avvolgimento[42], come se veleno avesser preso, amenduni sopra li mal tirati stracci[43] morti caddero in terra.

I comportamenti dei sopravvissuti

Dalle quali cose, e da assai altre a queste simiglianti o maggiori nacquero diverse paure e imaginazioni in quegli che rimanevano vivi, e tutti quasi a un fine tiravano assai crudele, ciò era di schifare[44] e di fuggire gl'infermi e le lor cose; e così faccendo, si credeva ciascuno a se medesimo salute acquistare. E erano alcuni, li quali avvisavano[45] che il viver moderatamente e il guardarsi da ogni superfluità avesse molto a così fatto accidente resistere[46]: e fatta lor

22. nol patisse: non lo permettesse.
23. debito argomento: efficace rimedio; *debito*: letteralmente, dovuto, adeguato.
24. infra: entro.
25. chi più tosto... meno: chi più rapidamente chi meno.
26. accidente: sintomo.
27. per ciò che: poiché.
28. per lo comunicare... il fuoco: per i reciproci contatti dai malati si attaccava ai sani non diversamente da come (*non altrimenti che*) fa il fuoco.
29. più... male: l'epidemia successivamente (*più avanti*) produsse un male anche più grave.
30. l'usare cogli infermi: il frequentare gli ammalati.
31. tocca: toccata.
32. pareva... trasportare: sembrava portare con sé il contagio e trasmetterlo a chi aveva toccato (*nel toccator*) il materiale infetto.
33. Maravigliosa: Straordinaria, stupefacente.
34. appena... crederlo: stenterei a crederlo.
35. fededegna: persona degna di fede.
36. la cosa... stato: gli oggetti di chi era stato contagiato.
37. tocca... dell'uomo: toccata da un altro animale non appartenente alla specie umana.
38. infra: in.
39. presero... esperienza: fecero una volta questa esperienza diretta.
40. avvenendosi: imbattendosi.
41. scossiglisi alle guance: agitatili con i denti.
42. avvolgimento: contorsione.
43. amenduni... stracci: entrambi sopra gli stracci che avevano strappato per loro.
44. ciò era di schifare: cioè di evitare.
45. avvisavano: ritenevano, erano dell'avviso.
46. il viver... resistere: il tenersi alla larga da ogni eccesso aiutasse molto a preservarsi (*resistere*) dalla pestilenza (*così fatto accidente*: letteralmente, tale evento).

brigata, da ogni altro separati viveano, e in quelle case ricogliendosi e racchiudendosi dove niuno infermo fosse e da viver meglio, dilicatissimi cibi e ottimi vini temperatissimamente usando e ogni lussuria fuggendo, senza lasciarsi parlare a alcuno[47] o volere di fuori, di morte o d'infermi, alcuna novella[48] sentire, con suoni e con quegli piaceri che aver poteano si dimoravano[49]. Altri, in contraria opinion tratti, affermavano il bere assai e il godere e l'andar cantando a torno[50] e sollazzando e il sodisfare d'ogni cosa all'appetito che si potesse[51] e di ciò che avveniva ridersi e beffarsi, esser medicina certissima a tanto male: e così come il dicevano, il mettevano in opera a loro potere[52], il giorno e la notte ora a quella taverna ora a quella altra andando, bevendo senza modo e senza misura, e molto più ciò per l'altrui case faccendo, solamente che cose vi sentissero che lor venissero a grado[53] o in piacere. E ciò potevan far di leggiere[54], per ciò che ciascun, quasi non più viver dovesse, aveva, sì come sé, le sue cose messe in abbandono: di che[55] le più delle case erano divenute comuni, e così l'usava lo straniere, pure che a esse s'avvenisse[56], come l'avrebbe il proprio signore usate; e con tutto questo proponimento[57] bestiale sempre gl'infermi fuggivano a loro potere. E in tanta afflizione e miseria della nostra città era la reverenda[58] auttorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta per li ministri e essecutori di quelle, li quali, sì come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sì di famiglie rimasi stremi, che uficio alcuno non potean fare[59]; per la qual cosa era a ciascun licito quanto a grado gli era d'adoperare[60]. Molti altri servavano, tra questi due di sopra detti, una mezzana via[61], non strignendosi[62] nelle vivande quanto i primi né nel bere e nell'altre dissoluzioni allargandosi[63] quanto i secondi, ma a sofficienza secondo gli appetiti le cose usavano e senza rinchiudersi andavano a torno, portando nelle mani chi fiori, chi erbe odorifere e chi diverse maniere di spezierie[64], quelle al naso ponendosi spesso, estimando essere ottima cosa il cerebro[65] con cotali odori confortare, con ciò fosse cosa che l'aere tutto paresse dal puzzo de' morti corpi e delle infermità e delle medicine compreso[66] e puzzolente. Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura[67] più fosse sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pistilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti: e da questo argomento mossi, non curando d'alcuna cosa se non di sé, assai e uomini e donne abbandonarono la propia città, le propie case, i lor luoghi e i lor parenti e le lor cose, e cercarono l'altrui o almeno il lor contado[68], quasi l'ira di Dio a punire le iniquità degli uomini, con quella pistolenza non dove fossero procedesse, ma solamente a coloro opprimere li quali dentro alle mura della lor città si trovassero, commossa intendesse, o quasi avvisando, niuna persona in quella dover rimanere e la sua ultima ora esser venuta[69].

47. senza... alcuno: senza permettere a nessuno di parlargli.
48. novella: notizia.
49. si dimoravano: vivevano.
50. a torno: in giro.
51. sodisfare... potesse: appagare le proprie voglie con ogni mezzo possibile.
52. a loro potere: come potevano.
53. solamente... venissero a grado: solo che venivano a sapere che vi erano cose a loro gradite.
54. di leggiere: facilmente.
55. di che: per cui.
56. s'avvenisse: vi capitasse.
57. con... proponimento: nonostante questo proposito.
58. reverenda: che deve essere rispettata.
59. caduta... fare: decaduta e dissolta del tutto dal fatto che chi doveva farle applicare erano tutti o morti o ammalati o a tal punto rimasti privi di servitù che non potevano eseguire nessun compito.
60. a ciascuno... d'adoperare: a ciascuno era permesso di comportarsi come voleva.
61. mezzana via: via di mezzo.
62. strignendosi: stringendosi.
63. né nel bere... allargandosi: né dandosi al bere e ad altre dissolutezze.
64. maniere di spezierie: tipi di spezie, di droghe.
65. cerebro: cervello.
66. con ciò... compreso: sebbene l'aria sembrasse completamente impregnata dal fetore dei cadaveri, delle malattie e delle medicine.
67. come che per avventura: benché forse.
68. cercarono l'altrui... contado: si recarono nella campagna vicina ad altre città o almeno in quella vicina alla propria.
69. quasi... venuta: come se l'ira di Dio non fosse diretta a punire con quella pestilenza la malvagità degli uomini, dovunque essi fossero, ma mirasse (*intendesse*), una volta eccitata (*commossa*), a colpire soltanto coloro che si trovassero dentro le mura della città.

Stravolgimento dei legami famigliari e perdita del pudore femminile

E come che questi così variamente oppinanti[70] non morissero tutti, non per ciò tutti campavano: anzi, infermandone di ciascuna molti[71] e in ogni luogo, avendo essi stessi, quando sani erano, essemplo dato a coloro che sani rimanevano, quasi abbandonati per tutto languieno[72]. E lasciamo stare che l'uno cittadino l'altro schifasse e quasi niuno vicino avesse dell'altro cura e i parenti insieme rade volte o non mai si visitassero e di lontano: era con sì fatto spavento questa tribulazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano. Per la qual cosa a coloro, de' quali era la moltitudine inestimabile[73], e maschi e femine, che infermavano, niuno altro subsidio[74] rimase che o la carità degli amici (e di questi fûr pochi) o l'avarizia[75] de' serventi, li quali da grossi salari e sconvenevoli tratti servieno[76], quantunque per tutto ciò molti non fossero divenuti[77]: e quegli cotanti erano uomini o femine di grosso ingegno, e i più, di tali servigi non usati[78], li quali quasi di niuna altra cosa servieno che di porgere alcune cose dagl'infermi addomandate o di riguardare quando morieno[79]; e servendo in tal servigio sé molte volte col guadagno perdeano[80]. E da questo essere abbandonati gl'infermi da' vicini, da' parenti e dagli amici, e avere scarsità di serventi, discorse[81] uno uso quasi davanti[82] mai non udito: che niuna, quantunque leggiadra o bella o gentil donna fosse, infermando non curava d'avere a' suoi servigi uomo[83], qual che egli si fosse o giovane o altro, e a lui senza alcuna vergogna ogni parte del corpo aprire[84] non altramenti che a una femina avrebbe fatto, solo che[85] la necessità della sua infermità il richiedesse; il che, in quelle che ne guerirono fu forse di minore onestà, nel tempo che succedette, cagione. E oltre a questo ne seguio la morte di molti che per avventura, se stati fossero atati, campati sarieno[86]; di che, tra per lo difetto[87] degli opportuni servigi, li quali gl'infermi aver non poteano, e per la forza della pistolenza, era tanta nella città la moltitudine di quegli che di dì e di notte morieno, che uno stupore era a udir dire, non che a riguardarlo[88]. Per che, quasi di necessità, cose contrarie a' primi costumi de' cittadini nacquero tra coloro li quali rimanean vivi. [...]

L'incontro di sette ragazze in Santa Maria Novella

A me medesimo incresce andarmi tanto tra tante miserie ravolgendo[89]: per che, volendo omai lasciare star quella parte di quelle che io acconciamente posso schifare[90], dico che, stando in questi termini la nostra città, d'abitatori quasi vòta, addivenne, sì come io poi da persona degna di fede sentii, che nella venerabile chiesa di Santa Maria Novella, un martedì mattina, non essendovi quasi alcuna altra persona, uditi li divini ufici in abito lugubre quale a sì fatta

70. così variamente oppinanti: di opinioni così diverse.
71. infermandone... molti: ammalandosi molti (sostenitori) di ciascuna opinione.
72. languieno: languivano.
73. de' quali... inestimabile: la cui quantità era inestimabile.
74. subsidio: aiuto.
75. l'avarizia: l'avidità.
76. da... servieno: attirati da salari elevati e sproporzionati si prestavano a servire.
77. quantunque... divenuti: sebbene non fossero diventati molti nonostante tutto ciò (riferito agli alti guadagni).
78. i più... usati: per la maggior parte non esperti a compiere tali servizi.
79. riguardare quando morieno: stare a guardarli morire (senza poter fare nulla).
80. sé... perdeano: insieme al guadagno perdevano anche la propria vita.
81. discorse: si diffuse, derivò.
82. davanti: in precedenza.
83. non curava... uomo: non si preoccupava di farsi assistere nei servizi da un uomo.
84. aprire: mostrare.
85. solo che: quando.
86. ne seguio... sarieno: seguì la morte di molti che probabilmente (*per avventura*) se fossero stati aiutati (*atati*) sarebbero sopravvissuti.
87. difetto: mancanza.
88. uno stupore... riguardarlo: creava stupore sia sentirne parlare sia assistervi di persona.
89. A me medesimo... ravolgendo: dispiace anche a me continuare a raggirarmi per tante miserie.
90. che io... schifare: che io posso trascurare senza danno (al racconto).

stagione si richiedea[91], si ritrovarono sette giovani donne tutte l'una all'altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte[92], delle quali niuna il venti e ottesimo anno passato avea né era minor di diciotto, savia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà[93]. Li nomi delle quali io in propria forma racconterei[94], se giusta cagione da dirlo non mi togliesse[95], la quale è questa: che io non voglio che per le raccontate cose da loro, che seguono, e per l'ascoltate, nel tempo avvenire alcuna di loro possa prender vergogna, essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere[96], che allora, per le cagioni di sopra mostrate, erano, non che alla loro età, ma a troppo più matura larghissime[97]; né ancora dar materia[98] agl'invidiosi, presti a mordere[99] ogni laudevole vita, di diminuire in niuno atto[100] l'onestà delle valorose donne con isconci parlari[101]. E però[102], acciò che[103] quello che ciascuna dicesse senza confusione si possa comprendere appresso, per nomi alle qualità di ciascuna convenienti[104] o in tutto o in parte intendo di nominarle; delle quali la prima, e quella che di più età era, Pampinea chiameremo e la seconda Fiammetta, Filomena la terza e la quarta Emilia, e appresso Lauretta diremo alla quinta e alla sesta Neifile, e l'ultima Elissa non senza cagion nomineremo.

Le quali, non già da alcuno proponimento tirate[105] ma per caso in una delle parti della chiesa adunatesi, quasi in cerchio a seder postesi, dopo più sospiri lasciato stare il dir de' paternostri, seco delle qualità del tempo molte e varie cose cominciarono a ragionare[106].

Il discorso di Pampinea

E dopo alcuno spazio, tacendo l'altre, così Pampinea cominciò a parlare: «Donne mie care, voi potete, così come io, molte volte avere udito che a niuna persona fa ingiuria chi onestamente usa la sua ragione[107]. Natural ragione è, di ciascun che ci nasce, la sua vita quanto può aiutare e conservare e difendere: e concedesi questo tanto, che alcuna volta è già addivenuto che, per guardar quella[108], senza colpa alcuna si sono uccisi degli uomini. E se questo concedono le leggi, nelle sollecitudini delle quali è[109] il ben vivere d'ogni mortale, quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è a noi e a qualunque altro onesto[110] alla conservazione della nostra vita prendere quegli rimedii che noi possiamo? [...]

E per ciò, acciò che noi per ischifaltà o per traccuttaggine non cadessimo in quello di che noi per avventura per alcuna maniera volendo potremmo scampare[111], non so se a voi quello se ne parrà che a me ne parrebbe: io giudicherei ottimamente fatto che noi, sì come noi siamo, sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra[112] uscissimo, e fuggendo come la morte i disonesti essempli degli altri[113], onestamente a' nostri luoghi in contado, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, ce n'andassimo a stare[114], e quivi quella

91. uditi... richiedea: dopo aver sentito le funzioni religiose, vestite con abiti da lutto (*lugubre*), come si addiceva alla circostanza.

92. tutte... congiunte: tutte legate fra loro da amicizia (*amistà*) o vicinato o parentela.

93. leggiadra onestà: elegante decoro.

94. racconterei: direi.

95. togliesse: trattenesse.

96. essendo... piacere: ristrette le leggi in materia di costumi morali.

97. non che... larghissime: molto permissive non solo rispetto alla loro giovane età ma anche a una più matura.

98. né ancora dar materia: neppure voglio offrire pretesti.

99. presti a mordere: pronti a criticare.

100. in niuno atto: in nessun modo.

101. isconci parlari: chiacchiere prive di decoro e onore.

102. però: perciò.

103. acciò che: affinché.

104. per nomi... convenienti: con nomi adatti alle qualità di ciascuno.

105. tirate: sollecitate.

106. lasciato stare... ragionare: avendo smesso di pregare (*dir de' paternostri*), cominciarono a parlare tra loro (*seco*) con molti e vari discorsi sulla situazione del momento (*delle qualità del tempo*).

107. a niuna... ragione: chi esercita con onestà i propri diritti non arreca offesa a nessuno.

108. per guardar quella: per salvaguardare la propria vita.

109. nelle sollecitudini... è: alle cui cure è affidato.

110. è a noi... onesto: per noi e per qualunque altra persona, è giusto e onorevole.

111. acciò che... scampare: affinché, noi per eccessiva ritrosia (*ischifaltà*) o per noncuranza (*traccutaggine*), non cadiamo in quella sventura (*non cadessimo in quello*), dalla quale probabilmente (*per avventura*) potremmo scampare.

112. terra: città.

113. fuggendo... altri: sfuggendo la morte e gli esempi immorali degli altri.

114. onestamente... stare: andassimo a vivere con onestà e decoro nelle nostre proprietà in campagna (*a' nostri luoghi in contado*), delle quali ciascuna di noi ha abbondanza (*gran copia*).

festa, quell'allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione[115], prendessimo. Quivi s'odono gli uccelletti cantare, veggionvisi[116] verdeggiare i colli e le pianure, e i campi pieni di biade non altramenti ondeggiare che il mare, e d'alberi ben mille maniere, e il cielo più apertamente[117], il quale, ancora che crucciato ne sia, non per ciò le sue bellezze eterne ne nega[118], le quali molto più belle sono a riguardare che le mura vòte[119] della nostra città; e évvi[120], oltre a questo, l'aere[121] assai più fresco, e di quelle cose che alla vita bisognano[122] in questi tempi v'è la copia maggiore, e minore il numero delle noie[123]. Per ciò che, quantunque quivi[124] così muoiano i lavoratori come qui fanno i cittadini, v'è tanto minore il dispiacere[125] quanto vi sono più che nella città rade le case[126] e gli abitanti. E qui d'altra parte, se io ben veggio, noi non abbandoniam persona, anzi ne possiamo con verità dire molto più tosto abbandonate[127]: per ciò che i nostri, o morendo o da morte fuggendo, quasi non fossimo loro, sole in tanta afflizione n'hanno lasciate. Niuna riprensione[128] adunque può cadere in cotal consiglio[129] seguire: dove dolore e noia e forse morte, non seguendolo, potrebbe avvenire. E per ciò, quando vi paia, prendendo le nostre fanti[130] e con le cose oportune faccendoci seguitare, oggi in questo luogo e domane[131] in quello quella allegrezza e festa prendendo che questo tempo può porgere[132], credo che sia ben fatto a dover fare; e tanto dimorare in tal guisa, che noi veggiamo, se prima da morte non siam sopragiunte, che fine il cielo riserbi a queste cose[133]. E ricordivi che egli non si disdice più a noi l'onestamente andare, che faccia a gran parte dell'altre lo star disonestamente[134]».

L'altre donne, udita Pampinea, non solamente il suo consiglio lodarono, ma disiderose di seguitarlo[135] avevan già più particularmente tra sé cominciato a trattar del modo[136], quasi, quindi levandosi da sedere, a mano a mano dovessero entrare in cammino[137].

115. senza trapassare... ragione: senza travalicare in nessun comportamento i limiti imposti dalla razionalità.

116. veggionvisi: qui si vedono.

117. più apertamente: è sottinteso il *si vede*. Intende dire che il luogo è a cielo aperto.

118. ancora che... ne nega: nonostante sia adirato con noi, non per questo ci impedisce di ammirare le sue bellezze eterne.

119. vòte: vuote.

120. évvi: vi è.

121. aere: aria.

122. bisognano: sono necessarie.

123. v'è la copia... noie: c'è maggiore abbondanza, e minore la quantità delle cose spiacevoli.

124. quivi: là (nel *contado*).

125. il dispiacere: l'angoscia della morte.

126. quanto vi sono... rade le case: in quanto là sono più rare le case e gli abitanti.

127. noi... abbandonate: noi non abbandoniamo nessuno, anzi possiamo dire piuttosto di essere noi (*ne*) abbandonate.

128. Niuna riprensione: Nessun rimprovero.

129. cotal consiglio: tale decisione.

130. fanti: giovani servitrici.

131. domane: domani.

132. che questo... porgere: che la situazione del momento può consentire.

133. e tanto... queste cose: e vivere in questo modo (*guisa*), finché non vediamo, se prima non sopraggiunge la morte, quale conclusione il cielo porrà a questi eventi.

134. E ricordivi... disonestamente: e ricordatevi che l'andare via (in campagna) con compostezza morale non è per noi più disdicevole che per gran parte delle altre donne restare in città a vivere in modo disonesto.

135. seguitarlo: seguirlo.

136. avevan già... del modo: avevano già cominciato tra sé a pensare nei particolari a come organizzarsi.

137. quasi... cammino: come se avessero dovuto, alzatesi di lì, mettersi subito (*a mano a mano*) in cammino.

Analisi e interpretazione

La mortifera pestilenza

Dilagata dall'Asia in Europa, la peste si era manifestata con bubboni (*gavocciolì*), prima all'inguine e alle ascelle, poi con macchie nere in ogni parte del corpo. Salvo rari casi di guarigione, la morte sopravveniva entro il terzo giorno. Parlare con gli appestati, toccare i loro panni o cose da essi adoperate era sufficiente per venire contagiati. Il male si trasmetteva anche dall'uomo agli animali, come nel caso di due maiali morti dopo aver addentato i panni di un infermo gettati per la strada.

Per evitare il contagio, c'era chi si chiudeva in casa e si limitava nei cibi e chi si abbandonava a ogni dissolutezza; alcuni andavano in giro annusando erbe odorifere o spezie, credendo così di proteggersi dalla pestilenza; altri lasciavano città, case e parenti per rifugiarsi nel contado, come se la punizione divina dovesse riguardare solo gli abitanti di Firenze. Ogni solidarietà umana venne meno, nessun legame parentale poté reggere all'urto dell'epidemia. I malati venivano abbandonati a se stessi, i sopravvissuti schifavano i parenti appestati, le donne dimenticavano ogni pudicizia.

Il racconto, realistico, è reso ancor più intenso dalla testimonianza diretta dell'autore (*A me medesimo increscе andarmi tanto tra tante miserie ravolgendo* r. 137). Boccaccio coglie con la precisione di un cronista i particolari curiosi o eccezionali (*Maravigliosa cosa è a udire quello che io debbo dire* r. 45), sottolinea le reazioni psicologiche degli uomini, il brusco sovvertimento dei più elementari rapporti di convivenza civile, la rottura di ogni forma di solidarietà sociale.

La «leggiadra onestà» della comitiva

La descrizione della pestilenza e delle tragiche vicende di quei giorni è funzionale all'autore per preparare la "fuga" da Firenze della «lieta brigata». L'incontro un martedì mattina in Santa Maria Novella di sette giovani donne della ricca borghesia (Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elissa), sagge e belle e di onesti costumi è la premessa per ricreare in un luogo ameno rapporti ordinati e civili, in contrapposizione alla morte e al disordine che regna in città. È Pampinea a lanciare l'idea e a proporre alle compagne di rifugiarsi in una delle loro dimore di campagna, meno esposta al contagio. Là potranno trascorrere alcuni giorni in pace e armonia, nel rispetto delle regole di decoro e discrezione.

Le ragazze vengono poi raggiunte da tre giovani (il brano relativo è qui omesso), Dioneo, Filostrato, Panfilo che, su loro richiesta, si aggregano come guide e cavalieri, per tener loro buona e onesta compagnia. La mattina seguente il gruppo parte per un «palagio» posto su una collina, a due miglia dalla città.

Il gruppo di giovani che si allontana dalla città incarna il desiderio di ricostituire una piccola società ideale, in cui ripristinare, in condizioni di grande libertà, l'amore della vita, il decoro e la ragionevolezza, l'equilibrio e il piacere dell'intelligenza, che rappresenta poi l'ideale di Boccaccio. Questa aspirazione a un mondo ideale, fuori della realtà, anticipa il mito dell'"età dell'oro", che rinascerà nella cultura umanistica e rinascimentale.

Lo stile classicheggiante

Il racconto tragico e l'atmosfera di orrore della peste è reso attraverso uno stile solenne, latineggiante, ricco di figure retoriche:

- la similitudine tra la rapidità del contagio e il fuoco che si avventa sulle cose secche o unte (*E fu questa pestilenza di maggior forza per ciò che essa dagli infermi di quella per lo comunicare insieme s'avventava a' sani, non altramenti che faccia il fuoco alle cose secche o unte quando molto gli sono avvicinate* rr. 38-40);
- l'iperbato con il verbo *resistere* in posizione finale (*E erano alcuni, li quali avvisavano che il viver moderatamente e il guardarsi da ogni superfluità avesse molto a così fatto accidente resistere* rr. 63-65) o con la separazione dei verbi *punire-procedesse*, *opprimere-intendesse* (*quasi l'ira di Dio a punire le iniquità degli uomini, con quella pistolenza non dove fossero procedesse, ma solamente a coloro opprimere li quali dentro alle mura della lor città si trovassero, commossa intendesse* rr. 100-103) accentua la desolazione delle immagini;
- le antitesi (*Altri, in contraria opinion tratti...*), le coppie di sinonimi (*bevendo senza modo e senza misura*) e il climax (*l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano* rr. 112-115) conferiscono alla descrizione una funzione emotiva.

Più disteso è il periodare nel discorso di Pampinea, quando descrive alle compagne il rasserenante paesaggio campestre che le attende: canti di uccelli, verde dei colli e varietà di alberi, campi pieni di biade, aria fresca e abbondanza di ciò che occorre alla vita.

Attività

1. Il drammatico scenario

Stando alla descrizione di Boccaccio, quale situazione si creò a Firenze in seguito al diffondersi dell'epidemia e alla paura del contagio?

2. La centralità del discorso di Pampinea

Parlare

Rintraccia nel discorso di Pampinea l'ideale di decoro e di ragionevolezza (*natural ragione*) da opporre alla pestilenza. Poi spiega in un intervento orale di 10 minuti perché le sue parole acquistano un ruolo di centralità all'interno dell'intera opera.

3. Lo stile

Quali caratteristiche presenta lo stile nella descrizione della peste? Quale significato assume il periodare più disteso nella rappresentazione del paesaggio evocato da Pampinea?

Un *excursus* della peste attraverso i tempi e le culture

La peste è una malattia infettiva ed epidemica provocata dal bacillo di Yersin, trasmesso sia agli uomini sia agli animali dalle pulci dei topi. L'epidemia di peste nera del 1348 descritta da Boccaccio, che ne fu testimone, è una delle tante che a intervalli di tempo si abbatterono sull'Europa, provenienti dai focolai permanenti dell'Asia, tra l'India e la Cina, dove il bacillo trovava condizioni climatiche e biologiche favorevoli. In Occidente giungeva attraverso le navi mercantili, che insieme alle merci trasportavano i topi infetti. Si spiega così perché il contagio aveva inizio generalmente nelle città portuali, come Venezia e Genova. La peste della seconda metà del Trecento fu particolarmente virulenta: in Europa fece almeno 28 milioni di morti, il 30% della popolazione; in Italia la cifra sale al 50%.

Molti scrittori, prima e dopo Boccaccio, hanno affrontato il tema della peste. Il *Decameron* nasce dal rifiuto del lutto, della morte, dello stravolgimento sociale e morale che essa provoca. La critica ha cercato le fonti della pagina del *Decameron* relativa alla peste in alcune famose rappresentazioni di epidemie della letteratura antica e medioevale, come quelle dello storico greco Tucidide (V sec. a. C.), del poeta latino Lucrezio (I sec. a. C.), dello storico longobardo Paolo Diacono (720 ca. - 799).

La peste si abbatte sulla città sotto forma di animali fantastici, miniatura dal *Miroir historial*, XV secolo. Chantilly, Musée Condé.

Tucidide

Tucidide, nel secondo libro della *Storia della guerra del Peloponneso*, dà notizia dell'epidemia che colpì Atene nel secondo anno di guerra (la primavera del 430 a.C.). In una pagina rimasta memorabile lo scrittore descrive il sovvertimento dei valori morali e religiosi che l'infuriare della peste produsse: i cadaveri abbandonati nei luoghi sacri mettono in evidenza l'eccezionalità della situazione.

La strage avveniva con grande confusione: corpi di moribondi giacevano uno sopra l'altro, e persone mezze morte si muovevano barcollando nelle strade e intorno a tutte le fontane per il desiderio d'acqua. I templi nei quali si erano sistemati erano pieni di cadaveri, dato che la gente vi moriva: infatti, poiché il male imperversava, gli uomini non sapendo che cosa sarebbe stato di loro si volgevano al disprezzo così delle cose sacre come delle profane. Tutte le usanze che avevano seguito in precedenza per le sepolture furono sconvolte; e seppellivano i corpi ciascuno come poteva. E nessuno era pronto a sopportare fatiche per ciò che era considerato onesto, poiché pensava che non vi era certezza di non perire prima: ciò che al momento presente era piacevole, e che in qualunque modo era vantaggioso ai fini del piacere, questo divenne onesto e utile. Nessun timore degli dèi e nessuna legge degli uomini li tratteneva: da una parte giudicavano che fosse la stessa cosa esser religiosi o meno, dal momento che vedevano tutti morire egualmente, e dall'altra nessuno si aspettava di vivere fino a quando ci sarebbe stato un giudizio sulle sue colpe e di scontarne la pena: pensavano che molto maggiore fosse l'incombente punizione già decretata contro di loro, e che prima che si abbattesse fosse ragionevole godersi un po' la vita.

Lucrezio

Sulle immagini drammatiche e violente dei templi invasi dai cadaveri e sullo sconvolgimento di usanze e riti civili medita Lucrezio, quando, quattro secoli dopo Tucidide, descrive, a conclusione del suo poema *De rerum natura*, l'epidemia di peste ad Atene.

Paolo Diacono

In *Storia dei Longobardi*, lo storico Paolo Diacono dà conto dell'epidemia di peste che colpì l'Italia negli anni successivi alla seconda guerra gotica (era il 533 d.C. quando il generale bizantino Narsete pose termine alla dominazione ostrogota nella penisola). La sua pagina descrive, in un tono crudo ed efficace, un mondo ridotto al silenzio come nella solitudine delle origini.

La peste dopo Boccaccio: l'età moderna e contemporanea

A ondate successive, la peste tornò a colpire l'Europa anche in età moderna, nel Cinque-Seicento. In Italia, fra le città più colpite ci fu Milano (1576-1577; 1629-1630) e all'epidemia milanese del 1630, che provocò la morte di quasi i tre quarti della popolazione, lo scrittore Alessandro Manzoni (1785-1873) ha dedicato i capitoli conclusivi (dal XXXI al XXXVI) del romanzo *I promessi sposi*.

Manzoni e la concezione cristiana dell'esistenza

Se lo sguardo di Boccaccio penetra la realtà stando nella realtà e l'autore si immerge in essa per esplorare gli orrori del mondo in una prospettiva di ricostruzione umana e civile, Manzoni fa della peste una metafora del mondo umano inquadrato nel disegno della Provvidenza divi-

na. Accanto alle documentate pagine che rivelano l'attento studio di Manzoni saggista, domina nel romanzo la concezione cristiana dell'esistenza, fatta di sopportazione in attesa della vera patria celeste, di carità e di amore del prossimo e ne deriva una vasta e assorta meditazione sul dolore e la sofferenza umana.

La città di Milano invasa dal male, col rovesciamento dei valori della socialità e della civiltà, è l'immagine metaforica dell'inferno sulla terra: ovunque morti e moribondi, scomparso ogni «segno d'uomini viventi», usci sprangati, «per sospetto e per terrore», cenci accatastati come «strame ammorbato», cadaveri in mezzo alla strada. Su tutto un «silenzio di morte», interrotto talvolta da urla di dolore e rabbia. Solo il suono delle campane mantiene il ricordo dell'antica umanità e pietà come un'eco fraterna.

La peste di Camus e la solidarietà umana
Albert Camus (1913-1957), uno dei maggiori scrittori francesi del Novecento, è autore di un romanzo intitolato *La peste* (1947), sorta di allegoria della Francia occupata e della sua Resistenza al contagio nazi-fascista. Più in generale, il romanzo è un'allegoria dell'assurdità della condizione umana, perché «il bacillo della peste – afferma l'autore – non muore né sparisce mai», potrà sempre svegliare «i suoi topi per mandarli a morire in una città felice». Le diverse reazioni degli uomini alla diffusione di un'epidemia di peste a Orano, in Algeria, diventano per Camus occasione per ribadire la necessità della solidarietà umana, al di là di ogni pessimistica concezione della storia e senza spiegazioni che chiamino in causa la Provvidenza divina. Tra i personaggi, il dottor Rieux si impegna con tutte le forze a favore di quanti soffrono; Tarrou, un ricco intellettuale anarchico trasferitosi da Parigi a Orano, dinanzi a quella immane tragedia comprende che il senso della vita è nel portar soccorso agli altri, e in tal senso si prodiga prima di morire colpito anch'egli dal morbo. Dalla millenaria riflessione sul tema-simbolo della peste, il romanzo raccoglie un'alta lezione morale: in mezzo ai flagelli si impara che ci sono più cose da ammirare che da disprezzare, di fronte al male e alla violenza si può ancora credere nell'uomo e nella sua capacità di costruire un mondo più giusto.

PER LO STUDIO

a. Quale conclusione si può trarre da questo *excursus* attraverso i secoli della letteratura sulla peste?

b. Verso l'esame **Saggio breve**. Leggi il *dossier* a p. 661 e sviluppa un saggio breve sull'attualità di Boccaccio.

La peste in letteratura attraverso i tempi e le culture

Età antica

Peste di Atene (430 a.C.)

Tucidide
Storia della guerra del Peloponneso
(431-404 a.C.)
Intento documentaristico

Lucrezio
De rerum natura
(I secolo a.C.)
Intento filosofico-poetico

Peste in Italia (533 d.C.)

Paolo Diacono
Storia dei Longobardi
(787-789 d.C.)
Intento storiografico e documentaristico

Età moderna e contemporanea

Peste a Firenze (1348)

Boccaccio
Decameron
(1348-1353)
Tra realismo descrittivo e ideale di equilibrio e decoro

Peste a Milano (1630)

Manzoni
I promessi sposi
(1840-1842)
La peste come metafora del mondo guidato dalla Provvidenza divina

Peste ad Algeri (allegoria)

Camus
La peste
(1947)
La peste come allegoria della Francia occupata e della sua Resistenza al nazi-fascismo

A 2
T 39

La lieta brigata e la villa amena

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di V. Branca,
Le Monnier, Firenze, 1960

Il brano è tratto dalla Introduzione alla *Terza giornata*. Dopo le prime due giornate di novelle (mercoledì e giovedì) a cui sono seguite due di riposo (venerdì e sabato), Neifile, regina di turno, ha proposto agli altri giovani della brigata di trasferirsi in una nuova villa del contado fiorentino, dove resteranno fino al termine della loro permanenza fuori città. Qui l'autore descrive il loro arrivo nello splendido giardino di un ricco palazzo.

[...] fattosi aprire un giardino che di costa[1] era al palagio[2], in quello, che tutto era da torno murato[3], se n'entrarono; e parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezza tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare. Esso avea dintorno da sé e per lo mezzo in assai parti vie ampissime, tutte diritte come strale[4] e coperte di pergolati di viti, le quali facevan gran vista di dovere quello anno assai uve fare, e tutte allora fiorite sì grande odore per lo giardin rendevano[5], che, mescolato insieme con quello di molte altre cose che per lo giardino olivano[6], pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in Oriente[7]. Le latora[8] delle quali vie tutte di rosa' bianchi e vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse; per le quali cose, non che la mattina, ma qualora[9] il sole era più alto, sotto odorifera e dilettevole ombra, senza esser tócco da quello[10], vi si poteva per tutto andare. Quante e quali e come ordinate poste fossero le piante che erano in quel luogo, lungo sarebbe a raccontare; ma niuna n'è laudevole, la quale il nostro aere patisca, di che quivi non sia abondevolemente[11]. Nel mezzo del quale, quello che è non meno commendabile che altra cosa che vi fosse ma molto più, era un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera parea[12], dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi[13] aranci e di cedri, li quali, avendo i vecchi frutti e' nuovi e i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi, ma ancora all'odorato facevan piacere. Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli: iv'entro, non so se da natural vena o da artificiosa, per una figura, la quale sopra una colonna nel mezzo di quella diritta era, gittava tanta acqua[14] e sì alta verso il cielo, che poi non senza dilettevol suono nella fonte chiarissima ricadea, che di meno avria macinato un mulino[15]. [...]

Il veder questo giardino, il suo bello ordine, le piante e la fontana co' ruscelletti procedenti da quella tanto piacque a ciascuna donna e a' tre giovani, che tutti cominciarono a affermare che, se Paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare, né pensare, oltre a quello, qual bellezza gli si potesse agiugnere. Andando adunque contentissimi dintorno per quello, faccendosi di varii rami d'albori ghirlande bellissime, tuttavia udendo forse venti maniere di canti d'uccelli quasi a pruova[16] l'un dell'altro cantare, s'accorsero d'una dilettevol bellezza, della quale, dall'altre soprapresi, non s'erano ancora accorti: ché essi videro il giardin pieno forse di cento varietà di belli animali, e l'uno all'altro mostrandolo, d'una parte uscir conigli, d'altra parte correr lepri, e

1. di costa: di fianco.
2. palagio: palazzo.
3. che... murato: il giardino era circondato da un muro.
4. strale: freccia.
5. rendevano: diffondevano.
6. olivano: profumavano.
7. tra tutta... Oriente: tra tutti gli alberi di spezie, che mai nacquero in Oriente.
8. Le latora: I lati.
9. non che... qualora: non solo... ma quando
10. senza... quello: senza esser colpiti dal sole.
11. ma niuna... abondevolemente: ma tutte le piante più degne di lode (*laudevole*), che sopportino (*patisca*) il nostro clima (*aere*), qui abbondano.
12. parea: sembrava.
13. vivi: lussureggianti.
14. iv' entro... tanta acqua: lì dentro (la fontana), non so se da una vena d' acqua naturale o artificiale, attraverso una statua collocata su una colonna che si ergeva nel mezzo, gettava tanta acqua.
15. che di meno... mulino: che meno acqua avrebbe fatto girare (le pale di) un mulino.
16. a pruova: a gara.

dove giacer cavriuoli[17] e in alcuna cerbiatti giovani andar pascendo[18], e, oltre a questi, altre più maniere di non nocivi animali, ciascuno a suo diletto, quasi dimestichi andarsi a sollazzo: le quali cose, oltre agli altri piaceri, un vie maggior piacere aggiunsero.

Ma poi che assai, or questa cosa or quella veggendo[19], andati furono, fatto dintorno alla bella fonte metter le tavole e quivi prima sei canzonette cantate e alquanti balli fatti, come alla reina piacque, andarono a mangiare: e con grandissimo e bello e riposato[20] ordine serviti e di buone e dilicate vivande, divenuti più lieti sù si levarono, e a' suoni e a' canti e a' balli da capo si diedero infino che alla reina, per lo caldo sopravegnente, parve ora che, a cui piacesse, s'andasse a dormire[21]. De' quali chi v'andò e chi, vinto dalla bellezza del luogo, andar non vi volle; ma quivi dimoratisi, chi a legger romanzi[22], chi a giucare a scacchi e chi a tavole[23], mentre gli altri dormiron, si diede.

Ma poi che, passato la nona[24], ciascuno levato si fu[25], e il viso con la fresca acqua rinfrescato s'ebbero, nel prato, sì come alla reina piacque, vicini alla fontana venutine e in quello secondo il modo usato postisi a sedere, a aspettar cominciarono di dover novellare sopra la materia dalla reina proposta[26]. De' quali il primo a cui la reina tal carico impose fu Filostrato.

17. cavriuoli: caprioli.
18. pascendo: pascolando.
19. veggendo: vedendo.
20. riposato: composto.
21. a cui piacesse... dormire: andasse a dormire chi ne aveva voglia.
22. romanzi: i romanzi cortesi in lingua d'*oïl* narravano storie d'amore e di avventura dei cavalieri bretoni.
23. a tavole: gioco con le pedine, probabilmente simile alla nostra dama o al domino.
24. la nona: tra le due e le tre pomeridiane.
25. levato si fu: alzatosi.
26. sopra... proposta: sul tema proposto dalla regina.

Analisi e interpretazione

Ambiente idillico tra cortesia e socialità
Il luogo dove giunge la comitiva è un delizioso piccolo Eden. L'atmosfera idillica fa da sfondo ai giochi e alle danze, all'immagine fresca e curata dei giovani dopo il riposo, al loro piacere di raccontare novelle. Il quadro di serenità, unito ai modi aristocratici e raffinati dei protagonisti, diventa l'affermazione delle ragioni della vita e della socialità in opposizione al disordine causato dalla peste.

La natura idealizzata
La descrizione del giardino è quella tipica del *locus amoenus*, del luogo mitico caro alla tradizione classica, con prati e fiori variopinti, animali domestici, fontane e ruscelletti, ma anche del paradiso terrestre, dove l'umanità era immune dalla malattia e dalla morte come era immune dalla colpa. In tale innocenza assoluta è la ragione della libertà con la quale i narratori espongono temi anche licenziosi, fermo restanti i valori di onestà e di decenza che la brigata si è data.
Il *locus amoenus* etimologicamente è lo spazio che non è circoscritto da mura (*a* privativo + *moenus*, mura), libero, aperto. Anche se l'espressione non contiene più necessariamente il senso originario, resta quello di un luogo immerso nel verde, puro e incontaminato, dove è possibile godere di un ozio appagante, che favorisce l'amore e invita a godere dei piaceri della vita (l'aggettivo *amoenus* spesso è legato alla parola *amor*).

Opposizione tra giardino e città
In Boccaccio il *locus amoenus* è un'oasi di serenità rispetto un mondo dominato dal dolore e dalla violenza. Gli aspetti messi in rilievo nel giardino descritto nella *Introduzione* alla terza giornata (domenica) sono:
- l'eterna primavera, segnalata dal rigoglio naturale di alberi, fiori, prati, frutti, dal canto degli uccelli e dalla presenza di fontane zampillanti;
- la separatezza dal mondo, indicata in questo caso dal muro che circonda il giardino (*Fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era dattorno murato, se n'entrarono*, rr. 1-2), in opposizione con la tremenda realtà della peste, che imperversa all'interno della città di Firenze e che i giovani volevano dimenticare.

Lo stile
La struttura lineare del periodo e il ritmo cadenzato dal polisindeto (*e... e... e...*) sono come un invito alla distensione e al riposo.

Attività

1. La descrizione del luogo
Quali sono le caratteristiche della villa in cui i giovani dimorano?

2. La visione del mondo dell'autore
La lieta brigata rappresenta la visione del mondo di Boccaccio: quali atteggiamenti e quali valori contrappongono i giovani al disordine della peste?

Struttura e temi del *Decameron*

Il racconto: strumento di scambio e forma di comunicazione

Nel *Decameron* il primo narratore coincide con l'autore, la cui voce compare direttamente nel *Proemio*, nelle *Introduzioni* alle giornate e nella *Conclusione*, per rivolgersi alle donne alle quali è indirizzata l'opera. A turno, i dieci componenti della brigata narrano ognuno una novella, rivolgendosi agli altri nove i quali ascoltano in quanto destinatari dei racconti. Anche i personaggi delle novelle, a loro volta, possono diventare narratori raccontando storie capitate ad altri o a loro stessi: si pensi alla bella siciliana che narra ad Andreuccio una storia inventata (si finge una sua sorellastra), il quale a sua volta è il destinatario del racconto. La tecnica della concatenazione narrativa si distingue facilmente perché ogni narratore (sia i dieci della brigata che i personaggi delle novelle) viene sempre introdotto a parlare in prima persona e la parola gli è completamente ceduta.

Narratori e narratari: il ruolo dello scambio

Come osserva il critico linguista Tzvetan Todorov, questa struttura narrativa del reciproco raccontarsi, ricorrente nelle novelle del *Decameron*, rinvia a quel meccanismo dello scambio – chi ha ascoltato un racconto darà in cambio un altro racconto – tipico del mondo economico-mercantile. Il racconto, come la moneta, ha valore in quanto è strumento di scambio: «Una visione d'insieme diventa possibile a partire da questa analisi del tema dello scambio, di cui sulle prime sembra difficile negare l'importanza per il *Decameron*: esso costituisce il denominatore comune a novelle così varie. Più importante ancora è il fatto che il *Decameron* non si accontenta di descrivere un sistema già esistente, ma lo assume sempre come sfondo, come punto di partenza, per darci di ritorno la sua trasgressione – e con ciò stesso, naturalmente, un nuovo sistema di scambio. Se il libro ha un senso generale, è proprio quello di una liberazione nello scambio, di una rottura del vecchio sistema in nome della temeraria iniziativa personale. In questo senso, si potrebbe dire con molta ragione che Boccaccio è un difensore della libera impresa e anzi, se si vuole, del capitalismo nascente.» (Todorov, 1969).

Nel contempo il gioco a più voci e dei vari livelli del raccontare, enunciato da Boccaccio nel *Proemio* («intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni, da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistilenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto», >A2 T35), esprime una concezione molto moderna della letteratura come comunicazione, perché lascia una libertà narrativa senza eguali, rende le cento novelle non un blocco monolitico, ma una materia briosa, intessuta e arricchita dalle variabili dei punti di vista.

Buonamico Buffalmacco, **Il giardino dell'amore**, particolare del *Trionfo della morte*, 1336-1341. Pisa, Camposanto Monumentale.

La forma narrativa del *Decameron*

La struttura del *Decameron* presenta numerose simmetrie architettoniche:

- 10 narratori, 10 giornate, 10 novelle al giorno (si pensi ai cento canti della *Commedia* di Dante Alighieri);
- la rubrica, premessa a ogni giornata e a ogni novella, ne riassume il tema;
- la prima giornata rappresenta i vizi umani, la decima il trionfo delle virtù;
- l'intento di ordinare in una cornice unitaria la varietà dei racconti che riproducono la molteplicità del reale risponde all'esigenza di costruire un filo narrativo; nel contempo, rinvia alla concezione unitaria del mondo tipica del Medioevo.

Tra regole ed eccezioni

Accanto alle simmetrie non mancano le eccezioni, che consentono ai giovani la possibilità di poter infrangere l'ordine da loro stessi stabilito, mantenendo margini di libertà. Ogni giornata ha un tema, ma due giornate restano a tema libero. L'estroso Dioneo, che adombra la figura di Boccaccio, è l'unico del gruppo cui è concesso il privilegio di narrare l'ultima novella di ogni giornata senza attenersi al tema prescelto. L'eccezione conferma poi la regola e Dioneo rispetta il tema dei compagni solo nella Sesta giornata, dedicata alle battute spiritose e alle risposte argute.

Si potrebbe poi considerare la «novella delle papere» (> A2 T36), raccontata direttamente da Boccaccio nell'*Introduzione* alla Quarta giornata, come centunesimo racconto.

La struttura delle novelle

La struttura di ciascuna novella è il risultato di una tecnica sapiente e prevede una suddivisione in quattro parti: rubrica, esordio, preambolo, racconto. Tutte le novelle hanno la rubrica, mentre esordio e preambolo non sono sempre presenti.

Cornice
Inquadra storicamente l'opera e ne scandisce la suddivisione in dieci giornate

Le parti della novella	Esempio
Rubrica (sempre presente) La rubrica è una sorta di didascalia premessa alla novella. Ha lo scopo di guidare il lettore, come lo stesso Boccaccio precisa nella *Conclusione* dell'opera (> A2 T37), presentando in sintesi la trama, il/la protagonista e il suo ceto sociale, l'ambientazione e la durata della vicenda.	***Andreuccio da Perugia*** (Seconda giornata, Quinta novella). Narratrice: Fiammetta. *Andreuccio da Perugia* (il protagonista abitante di Perugia), *venuto a Napoli* (l'ambiente in cui si svolge la vicenda) *a comperar cavalli* (Andreuccio appartiene al ceto mercantile), *in una notte da tre gravi accidenti soprappeso* (la vicenda dura l'arco di una notte), *da tutti scampato, con un rubino si torna a casa sua*.
Esordio (talvolta manca) In alcune novelle si riallaccia alla cornice. Ha lo scopo di precisare il ruolo del narratore all'interno della brigata. Oppure Introduce reazioni che la novella precedente ha suscitato negli ascoltatori e nelle ascoltatrici.	***Ser Ciappelletto*** (Prima giornata, Prima novella) Narratore: Panfilo. *Convenevole cosa è, carissime donne, che ogni cosa che fa l'uomo abbia principio dal santo e ammirabile nome di Colui il quale ha dato origine a tutte le cose – Dio –; e poiché sono il primo e devo dare inizio ai nostri racconti, voglio iniziare da una delle sue meravigliose cose, perché, dopo averla udita, la nostra speranza in Lui non sia soggetta a mutamenti e sia sempre lodato il suo nome da noi.* ***Agilulfo*** (Terza giornata, Seconda novella) Narratrice: Pampinea. *Essendo la fine venuta della novella di Filostrato, della quale erano alcuna volta un poco le donne arrossate e alcuna altra se n'avean riso, piacque alla reina che Pampinea novellando seguisse.*
Preambolo (talvolta manca) Considerazione morale e sentenziosa del novellatore o della novellatrice di turno.	***Federigo degli Alberighi*** (Quinta giornata, Nona novella) Narratrice: Fiammetta. *A me omai appartiene di raccontare: e io, carissime donne, con una novella in parte simile alla precedente lo farò volentieri, non solo perché conosciate quanto la vostra bellezza possa fare nei cuori gentili, ma perché apprendiate di essere voi stesse, dove è conveniente, donatrici delle vostre ricompense, senza lasciare che sia sempre la Fortuna a farlo, la quale il più delle volte dona smoderatamente, non con discrezione.*
Racconto (sempre presente) Narrazione dei fatti; si conclude sollecitando i narratori a proseguire la riflessione sul tema prescelto.	***Nastagio degli Onesti*** (Quinta giornata, Ottava novella) Narratrice: Filomena. *[... e la domenica seguente Nastagio sposatala e compiuto il rito, visse felicemente con lei. E questa paura non fu motivo solo di questo lieto fine ma tutte le donne di Ravenna divennero così paurose che erano molto più disponibili ai piaceri degli uomini di quanto non lo fossero state prima*].

PER LO STUDIO

a. A cosa allude Todorov sostenendo che la struttura del *Decameron* rinvia al meccanismo dello «scambio»?

b. La struttura del *Decameron* presenta numerose simmetrie. Spiega quali sono e indica almeno un'eccezione alla regola.

c. In quante parti è solitamente suddivisa ogni novella? E quali sono le caratteristiche di ognuna di esse?

A 2
⇨ T 40

I nuclei tematici

Per Boccaccio il mondo è mosso da quattro grandi forze: Fortuna, Natura, Amore, Ingegno (> A2, La voce del critico, p. 553).

Fortuna e Natura

Fortuna e Natura sono «le due ministre del mondo» e possono ostacolare i progetti di felicità dell'uomo.

La Fortuna, identificabile con il caso, gioca un ruolo determinante nel *Decameron*; con la sua imprevedibilità essa condiziona le vicende umane e il flusso degli eventi. Essa sostituisce la Provvidenza divina, pur non negandola. Siamo lontani dalla concezione «figurale» di Dante, per il quale ogni avvenimento terreno è «figura» di ciò che sarà compiuto nell'eterno e per il quale la Fortuna è una forma dell'intelligenza divina, che agisce senza che la volontà umana possa nulla.

Fu Boccaccio a definire «divina» la *Commedia* dantesca, proprio per differenziarla dal *Decameron*, commedia «umana» in cui la Fortuna è una forza autonoma, che agisce al di fuori della Provvidenza; l'uomo, però, non è del tutto inerme di fronte a essa: può assecondarla o contrastarla con le proprie capacità e il proprio ingegno.

La «seconda ministra» del mondo è la Natura, intesa come forza primordiale, energia istintuale che è anche nell'uomo.

Amore

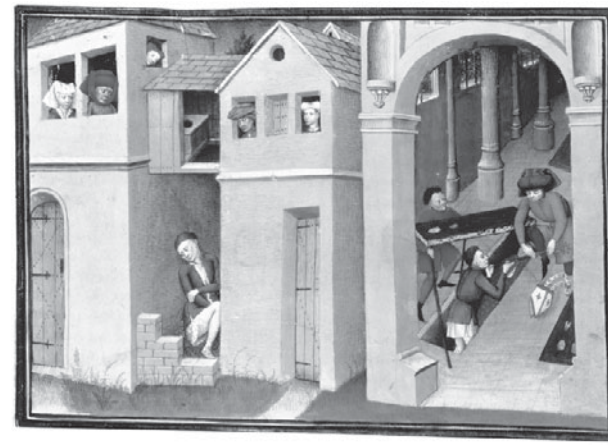
Tra gli istinti naturali l'istinto erotico è tra i più potenti. La sua forza è tale da non poter essere in alcun modo repressa, pena l'infelicità o addirittura la follia. L'eros domina ogni forma amorosa e travolge i destini degli uomini: la maggior parte delle azioni vengono scatenate da esso. La sessualità, senza nessun tipo di indugi, si pone come punto di partenza di vicende amorose che ruotano intorno a uomini e donne di ogni ceto e classe sociale, dai preti alle regine, dai servi ai padroni.

Ingegno

I capricci della Fortuna e gli istinti della Natura possono essere ostacolati dall'Ingegno, ovvero dall'intelligenza e dall'«industria» umane, doti universali e non di un ceto sociale in particolare. Se l'Amore esprime la forza vitale dell'uomo, l'intelligenza ne è comunque la manifestazione più alta; essa conferisce misura e razionalità sia ai colpi della Fortuna sia alla spinta degli istinti; non mortificandoli, ma guidandoli così da non lasciarsene sopraffare e mantenere il controllo del proprio destino.

Virtù e concezione morale laica

Questa capacità di governare per quanto possibile la Fortuna e la Natura è ciò che Boccaccio intende per «virtù», termine che in lui ha il significato di «saviezza», che si esprime sia nell'ambito della vita privata (consapevolezza, coerenza, energia, avvedutezza, grandezza d'animo e gentilezza sono virtù individuali) sia della vita pubblica (l'onestà è virtù sociale). La saggezza va intesa come attitudine a cogliere le occasioni propizie, come capacità di reagire in modo positivo ai colpi della sorte avversa mediante l'uso intelligente e abile della parola, mediante l'arguzia e persino la furbizia, se motivata dalla necessità di sfuggire a situazioni negative. Ne deriva che la concezione morale di Boccaccio non è adesione a una norma religiosa, ma si realizza nell'azione quotidiana valutata con spirito di tolleranza e accettazione di ogni espressione di vita. L'ideale dell'autore è una convivenza sociale che rispetti, senza ipocrisie o censure, gli impulsi naturali, come quello dell'amore; nel contempo, egli rifiuta l'irragionevolezza dell'eccesso. Per questa sua visione laica della vita, basata su misura e razionalità, per la fiducia nell'azione umana, Boccaccio può essere considerato un precursore dell'età moderna.



La fortuna: la novella di Andreuccio da Perugia, miniatura da una traduzione francese del *Decameron*, 1414-1419. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal.

La figura femminile

Nel *Decameron* la figura femminile non presenta i caratteri idealizzati della donna-angelo stilnovista né la dolcezza e la virtù della Laura petrarchesca: a qualunque ceto sociale appartenga (nobile, borghese, suora, popolana, contadina, prostituta), si lascia andare alle gioie dell'amore, può essere furba e abile anche più dell'uomo. Boccaccio segue le convenzioni cortesi per descrivere donne di interiore nobiltà (lo sguardo, il sorriso, la compostezza dei movimenti e delle forme), si sofferma viceversa sui tratti grotteschi del corpo, irregolari e deformi, quando si tratta di personaggi "bassi", di cui vuole sottolineare la vitalità elementare o l'inferiorità; come nel caso della cuoca Nuta, oggetto di desiderio da parte di Guccio Imbratta, il servitore di frate Cipolla (> A2 T46): «l'attributo saliente di Nuta non è lo sguardo – attraverso il quale le donne stilnovistiche manifestavano la loro interiore nobiltà –, ma... *un paio di poppe che parean due ceston da letame*...; la nostra attenzione è attirata dall'iperbole contemporaneamente sulla sessualità, sulla grossezza, sullo sporco» (Muscetta, 1975).

PER LO STUDIO

a. Nel *Decameron* il ruolo della Fortuna nelle vicende umane rientra in una visione religiosa o laica dell'esistenza? Motiva la tua risposta.
b. Secondo la visione di Boccaccio come agiscono nell'individuo la Natura e l'Amore?
c. Che cosa è l'Ingegno per Boccaccio? È prerogativa di un ceto sociale particolare?
d. Perché in Boccaccio l'Ingegno è subordinato alla Virtù?

LE PAROLE

Virtù

La virtù romana (dal latino *virtus* con radice *vir*, "uomo") consisteva nel coraggio in battaglia, ma anche nella capacità di sopportare dolori e sacrifici. Nella teologia cattolica la virtù è forza morale, disposizione a fare il bene acquisita dall'uomo grazie alla sua sola forza: le virtù naturali sono prudenza, fortezza, giustizia, temperanza (virtù cardinali). Esistono tuttavia anche virtù infuse da Dio per raggiungere la felicità soprannaturale, che l'uomo riceve per mezzo dei sacramenti o per amore della carità: esse sono fede, speranza, carità (virtù teologali). Nella *Commedia* di Dante, le Virtù sono gerarchie angeliche che presiedono al cielo di Marte degli spiriti combattenti per la fede.

I cardini della visione del mondo: Fortuna e Natura

Secondo il critico Mario Baratto l'uomo del *Decameron* si definisce entro due forze: Fortuna, priva di caratteristiche divine e provvidenziali, e Natura, che deve aiutare l'individuo, mediante intelligenza e industriosa energia, a capire se stesso e a relazionarsi con la realtà del mondo.

Quali sono, allora, gli elementi orientativi di una moralità del *Decameron*? Sono elementi che rispondono, in termini concettuali semplificati, alla visione aperta e intuitiva che del mondo ha il Boccaccio. [...]

I cardini sono essenzialmente due: Fortuna e Natura, «le due ministre del mondo» (VI, 2, 6)[1]. La vita è avventura fortunosa, che impegna tutte le risorse dell'uomo; ed è senso che non va negato o eluso, ma disciplinato con un intervento razionale dell'uomo sulla propria reale natura. L'uomo si definisce, innanzi tutto, entro queste due forze: una a lui esterna, la Fortuna, che lo condiziona continuamente; l'altra interna, la Natura, con istinti e appetiti che deve riconoscere per farne l'uso migliore. Ecco perché l'uomo, colto tra queste due componenti fondamentali, ha bisogno di «avvedimento», di intelligenza per capirle, e di «forza», di industriosa energia per sfruttarle ed agire [...].

Nel *Decameron*, la Fortuna interviene insistentemente come rivelazione sensibile del mondo esterno, e delle possibilità ambivalenti di sorpresa che esso offre all'agire degli uomini. Essa costituisce subito l'animazione profonda della descrizione della peste nell'*Introduzione*, ed è implicitamente e dolorosamente ammessa come determinante nei primi rilievi di Panfilo (I, 1)[2]. L'individuo potrà reagirvi in varia misura: il *Decameron* passa in rassegna tutti gli aspetti di tale reazione, da quelli più miseri e locali a quelli più alti e generosi, da quelli che suscitano il riflesso di un attimo a quelli che riguardano tutta una vita. Resta però fondamentale che il mondo esterno, nel *Decameron*, costringe gli uomini a un continuo gioco rischioso, a una vigilanza e a una tensione che difficilmente si possono allentare. [...]. Il «giudicio» della Fortuna è solo ritenuto «occulto» per gli uomini, frustrati nelle loro brame di possesso e pur capaci di affermarsi anche quando tale «giudicio» sembra contrastare con i doni della Natura (VI, 2, 3-6): la problematica è soltanto mondana, e implica l'abbandono, per un'analisi degli eventi, di ogni logica provvidenziale. In questo senso il disordine e il mutamento con cui si presentano all'uomo le cose temporali non solo legittimano la struttura di novelle in cui le vicende si svolgono come concatenazione imprevedibile di «casi» e di «accidenti», ma spiegano anche come l'uomo, se dev'essere consapevole di una legge generale intrinseca alle cose, non possa sempre dominarne il corso: può tutt'al più non provocarle, o adattarsi a esse [...]; tra la Fortuna e l'energia più o meno avveduta dell'uomo non esiste armonia, ideale pacificazione, ma lotta continua e serrata. In tale permanente dissidio tra uomo e fortuna consiste l'autenticità anche morale del racconto boccacciano, che testimonia la sincera adesione dello scrittore al meraviglioso terreno, all'imprevisto immanente alla realtà mondana. [...]

La Natura è il secondo aspetto di una realtà affrontata in tutta la sua concretezza: una realtà, ora, interna all'uomo, vitale e possente, non tanto esaminata in una concezione complessiva e con un rigoroso approfondimento concettuale, quanto intuita nella sua forza senza ombre di pregiudizio o mortificazioni. [...]. La realtà naturale serve a stabilire un nuovo rapporto tra l'individuo e sé stesso, e dunque tra l'individuo e il mondo, perché questa realtà libera nuove energie dell'uomo, anche quando viene in conflitto con un codice di convenzioni sociali. [...] La natura si presenta come una realtà primordiale [...] la cui espressione prima è Amore, impulso comune agli uomini, fonte di diletto e anche di dolore, quando non può realizzarsi, occasione di inganno e di sacrificio, di elevazione e di morte; perché si tratta di una forza insopprimibile la quale, agendo nelle situazioni più varie e nei più diversi strati sociali, può scontrarsi con inveterati pregiudizi culturali e di costume. L'avventura è sollecitata, in quest'ambito, dal carattere univoco e comune a tutti, e quindi potenzialmente eversore di un ordine costituito, del desiderio amoroso. Proprio su questo tema, più che sull'atto sessuale, insiste anzi il Boccaccio. Non sono reperibili nel *Decameron*, ed è stato più volte notato, compiacimenti di natura procace o morbosa (l'attività sessuale è colta con schemi rapidi e topici, ravvivati solo dal gioco linguistico e metaforico): è vero piuttosto che il Boccaccio ha individuato con chiarezza, senza ipocrisie, senza mistificazioni o sublimazioni, l'esigenza sessuale che anche la più alta passione contiene in sé. Tale esigenza può essere dominata e superata, ma amore è sempre, all'origine, impulso erotico: è questa una convinzione fondamentale del Boccaccio [...].

Nel *Decameron*, in ogni modo, resta acquisito che di fronte al pessimismo provocato nella vita umana dal caso, dalla Fortuna, si spiega la bontà dell'esistenza vissuta come natura, come ottimistica liberazione di forze a lungo compresse. Parole come «piacere», «diletto», «sollazzo», e simili ricorrono nel libro con gioia inesausta, e hanno la luce della sanità non avvilita, la limpidezza di una ragione che stabilisce una nuova armonia tra istinto naturale e virtù. Perché la virtù non è più mortificazione dell'istinto, ma capacità di riconoscere, di appagare e di dominare, gli impulsi naturali.

(Baratto, 1970)

1. VI, 2, 6: nella novella di Cisti fornaio e Geri Spina, la seconda della Sesta giornata, dedicata alla celebrazione dell'intelligenza che si esprime nella parola e nella risposta arguta, Natura e Fortuna sono definite «ministre del mondo», governatrici del mondo, cioè fattori che determinano in tutto la vita degli uomini.

2. I, 1: è la novella di Ciappelletto (> A2 T40).

PER LO STUDIO

a. La Fortuna è una forza interna o esterna all'uomo?

b. Che cosa è la Natura? In quale impulso trova la sua prima espressione?

I temi e la suddivisione per giornate		
Temi	**Giornate**	**Novelle**
Ingegno	**I giornata** Nella Prima giornata, benché a tema libero, motivo dominante è l'uso scaltro del discorso, cioè l'abilità nella parola, dote fondamentale per volgere le situazioni a proprio favore. Il motivo è svolto tra personaggi appartenenti a tutti gli ordini sociali: il prete e il mercante, il monaco e l'abate, il re e l'uomo d'affari, il potente signore e il letterato, la popolana e il re di Cipro, il vecchio medico e la bella vedova.	*Ser Ciappelletto* (> A2 T40) Un notaio truffaldino e peccatore incallito in punto di morte inscena con l'ingenuo frate che lo assiste spiritualmente una confessione menzognera, tutta giocata sull'abilità linguistica (confessa peccati irrilevanti con la contrizione di un vero peccatore pentito) al punto da meritarsi non solo l'assoluzione, ma addirittura la santificazione e la diffusione popolare del suo culto.
	VI giornata Al centro anche delle novelle della Sesta giornata, vi sono il motto di spirito e la risposta arguta, esaltate come particolari forme di ingegno.	*Chichibìo cuoco* (> A2 T45) Basterà, al colpevole e bugiardo cuoco Chichibìo, una battuta arguta per trarsi d'impaccio, riconciliarsi con il nobile Corrado (il suo padrone voleva punirlo per il furto di una coscia di gru) e fargli sbollire l'ira. *Frate Cipolla* (> A2 T46): La più sbrigliata fantasia ispira prontamente a Frate Cipolla una predica spregiudicata dinanzi a una moltitudine credulona, per capovolgere a proprio vantaggio una situazione difficile in cui l'avevano messo due amici burloni.
	VII e VIII giornata Ancora alla beffa sono dedicate le novelle della Settima e della Ottava giornata. Spesso la beffa è predisposta con cura, per desiderio di rivincita o di vendetta, oppure per il puro gusto del riso, o anche per il piacere di architettare qualcosa d'ingegnoso. Essa segue di norma un proprio codice: l'astuto riveste il ruolo di "eroe" in opposizione allo "stolto", destinato alla sconfitta, cioè a meritarsi la beffa in virtù della propria dabbenaggine.	*Calandrino e l'elitropia* (> A2 T47) L'unica ragione per cui Bruno e Buffalmacco si prendono gioco di Calandrino (facendogli credere di essere diventato invisibile in virtù di una pietra) è la sua ingenua credulità: il loro *essere uomini sollazzevoli molto* e il proposito di servirsene come fonte di diletto, li induce a perdere il proprio tempo nell'impresa.
Fortuna	**II giornata** «*Si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre sua speranza riuscito a lieto fine*». Tema dominante delle novelle di questa giornata è la cieca Fortuna, nelle cui mani è il destino degli uomini. Con essa si confronta l'ingegno umano, approfittando con accortezza delle occasioni favorevoli, parando dove possibile i colpi avversi o soccombendo a essi, ma affrontandoli comunque con dignità e consapevolezza. **III giornata** «*Si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse*». Nelle novelle di questa giornata viene anticipato il tema amoroso, ma l'oggetto del desiderio viene raggiunto tramite l'ingegno o l'«industria», inteso come capacità di controllo su se stessi e sulla realtà, dominata dalla Fortuna.	*Andreuccio da Perugia* (> A2 T41) Nella vita di Andreuccio, un giovane e ingenuo mercante di cavalli, che da una città di provincia (Perugia), muove per affari in una grande città (Napoli), si inserisce il caso. Ignaro delle insidie della "metropoli", cade nelle trame di un'astuta opportunista che non solo gli ruba tutti i suoi denari, ma lo fa finire dentro una latrina piena di escrementi. Poi il giovane vive altre disavventure per recuperare il denaro perduto, ma quando gli si offre l'occasione favorevole ne sa approfittare e grazie alla propria prontezza di spirito (che ha acquisito nel corso delle sue peripezie) può recuperare quanto aveva perso e ritornare alla situazione iniziale, con più consapevolezza e maturità.

I temi e la suddivisione per giornate		
Temi	**Giornate**	**Novelle**
Amore	**IV giornata (amori tragici)** Il sentimento amoroso perde la funzione trascendente, di elevazione a Dio, della tradizione letteraria stilnovista, e assume il carattere di forza naturale, spontanea e innocente, irresistibile e incontrastabile; reprimerlo genera sofferenza e in taluni casi persino la morte.	*Lisabetta da Messina* (> A2 T42) I fratelli della protagonista, ricchi mercanti, ostacolano l'amore di Lisabetta per un loro garzone, Lorenzo. Accortisi che i due giovani si incontrano di nascosto e ritenendo socialmente inaccettabile quel legame, questi fingono di mandare Lorenzo fuori città e freddamente lo uccidono. Ma la forza naturale dell'amore è più forte delle convenzioni sociali. Ritrovato il corpo dell'amato, Lisabetta ne stacca con un coltello la testa e con lucida follia la seppellisce in un vaso di basilico, che annaffia, giorno e notte, con lacrime, acqua di rose e di fiori d'arancio, in un delirante rito d'amore che evoca gli antichi cerimoniali del culto dei morti.
	V giornata (amori a lieto fine) Il tema dell'amor cortese è rivisitato con grande originalità alla luce di una nuova concezione laica e naturalistica.	*Nastagio degli Onesti* (> A2 T43) Boccaccio riutilizza, capovolgendone il significato, l'*exemplum* medioevale della "caccia infernale" per convincere una reticente fanciulla ad accettare l'amore di Nastagio. *Federigo degli Alberighi* (> A2 T44) Protagonista è il nobile Federigo che ama non riamato monna Giovanna, una donna borghese e maritata. Per lei, come si addice a un cavaliere cortese, si cimenta in giostre e in tornei, organizza feste e spende con generosità le sue ricchezze. Così facendo arriva il giorno che si ritrova povero. Si ritira allora in un suo podere, e l'unico bene rimastogli è un falcone con il quale va a caccia. Un giorno monna Giovanna, rimasta intanto vedova, passa di lì e non sapendo egli cosa offrirle per desinare, sacrifica il falcone. Venuta a conoscenza di questo suo estremo gesto di generosità, la donna decide di sposarlo e di dividere con lui le ricchezze ereditate dal marito defunto. Lo spirito di iniziativa della società mercantile si fonde così con la cortesia di quel mondo cavalleresco ormai al tramonto, e il racconto si chiude sul nobile e generoso Federigo che apprende la virtù, squisitamente borghese, del buon amministratore dei propri beni.
Virtù	**X giornata** Il tema dell'ultima giornata sono gli esempi di comportamenti generosi e cortesi: «*si ragiona di chi liberamente o vero ma magnificamente alcune cose operasse intorno a' fatti d'onore o altra cosa*». Boccaccio vi celebra in particolar modo le virtù femminili che la società del Trecento considerava più importanti (fedeltà, spirito di sacrificio, umiltà): le idee-forza (Fortuna, Natura, Amore, Ingegno) che hanno regolato lo svolgersi della «commedia umana» sono ora superate dalla virtù.	*La storia di Griselda* (> A2 T49) Griselda condensa, in quest'ultima novella, tutte le virtù della donna, modello esemplare dell'ubbidienza femminile e della rassegnazione cristiana, spirito eletto, quasi consacrato in un ritratto che evoca quello della Vergine Maria: figlia di un umile pastore, Griselda sopporta pazientemente le terribili prove impostele dal marito Gualtieri. La Fortuna fa di lei, umile pastorella, una castellana, il marito usa l'Ingegno per metterla alla prova (dal simulato omicidio dei figli al ripudio), l'Amore lo trasforma e fa eroica Griselda. Al di sopra di Fortuna, Ingegno e Amore, trionfa la virtù.

A 2
⇨ T 40

Percorso ascensionale dal Male al Bene

Il percorso del *Decameron*, che dall'infernale e blasfemo Ciappelletto arriva alla santa Griselda, nell'interpretazione di Vittore Branca, critico specialista di Boccaccio, ha la stessa struttura ascensionale della *Commedia* dantesca: «Alla rappresentazione dei massimi vizi dà l'avvio Ciappelletto-Giuda, alla esemplarità delle massime virtù dà solenne conclusione Griselda-Maria. All'inizio fosco della commedia umana è evocato il prototipo della malvagità, l'unico uomo secondo la tradizione sicuramente precipitato in inferno "nelle mani del diavolo in perdizione" (come è detto di Ciappelletto); all'epilogo luminoso e beatificante il suggello è posto dall'unica creatura veramente (come è detto da Griselda) "piovuta dal cielo de' divini spiriti", non tocca da peccato» (Branca, 1990).

La virtù cristiana di Griselda

Non è un caso, secondo Carlo Salinari, altro studioso esperto di Boccaccio, che proprio alla fine della sua opera l'autore concentri le novelle in cui si esprime l'ideale di cortesia e magnificenza. «Esso è il punto di arrivo, la conclusione dello sviluppo dei motivi d'ispirazione che s'erano intrecciati in tutte le novelle precedenti: la prontezza di spirito e il disprezzo per gli sciocchi, la prepotenza delle passioni amorose e la capacità di dominarle, il sacrificio drammatico e il gusto sensuale, il potere della fortuna sulle vicende umane e la capacità dell'intelligenza umana di correggerne gli effetti» (Salinari, 1980).

Stile comico e realismo

Gli interventi dell'autore sono sempre in uno stile alto, modellato sui maestri di eloquenza Quintiliano e Cicerone, costruito con numerose subordinate, inversioni, coppie di sinonimi, verbo reggente alla fine della frase o del periodo.

Nel corpo delle novelle, la piena adesione ideologica di Boccaccio alla realtà sociale del suo tempo si traduce in uno stile aderente all'azione che, attraverso l'uso del discorso diretto, rende personaggi e situazioni come esistenti. Ne deriva uno stile rapido e incalzante nelle novelle d'azione o di beffa, il quale consente di giungere in breve alla conclusione, costituita da una battuta di spirito o da un motto arguto. Ma l'autore sa anche misurarsi con la costruzione ad ampie sequenze, modellate sulla prosa latina, quando si addentra nella complessità delle vicende o deve esprimere la psicologia dei personaggi.

Varietà di stili e di registri

Questo estremo realismo si manifesta anche nella narrazione obiettiva dei fatti, liberi cioè da interventi o giudizi moralistici, e nell'uso di differenti registri linguistici, corrispondenti alla condizione sociale dei personaggi. Lo stesso autore nella *Introduzione* alla Quarta giornata spiega di aver adottato la pluralità di stili e di registri con prevalenza dello stile comico, nell'accezione medioevale di umile e basso, adatto quindi per aderire più strettamente alla realtà e per rappresentare ogni aspetto della vita quotidiana («il che assai manifesto può apparire a chi le presenti novellette riguarda, le quali, non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono»; >A2 T36).

Il risultato è che ogni personaggio si esprime attraverso un proprio linguaggio, caratterizzato da espressioni particolari. A un personaggio popolare l'autore mette in bocca termini d'uso comune, spesso scurrili, dal tono basso tipico dello stile comico; un personaggio borghese o nobile, viceversa, usa un linguaggio raffinato e colto, dal tono elevato, in stile tragico nel caso di personaggi ad alta caratterizzazione morale: si pensi al dialetto veneziano di Chichibio, al linguaggio devoto di ser Ciappelletto per imbrogliare il suo confessore, al linguaggio cortese e ai vocaboli studiati con arte retorica nel colloquio tra Federigo degli Alberighi e monna Giovanna. Proprio per questo Boccaccio ha creato la prosa d'arte italiana ossia «la prima prosa letteraria d'Europa che si abbia dopo l'antichità» (Auerbach, 1956).

Il "boccaccismo"

Il livello medio-elegante della prosa volgare di Boccaccio, come quello lirico-sublime della poesia di Petrarca, furono considerati un modello stilistico da seguire, soprattutto dai letterati del Cinquecento e dal teorico del classicismo Pietro Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525); ma ciò che in Boccaccio costituiva una fedele rappresentazione della mentalità e della società del suo tempo, divenne nei suoi meno abili seguaci una sterile imitazione. Nacque così nella prosa italiana il "boccaccismo", termine che definisce lo stile di quegli intellettuali che scrivono in modo complesso e latineggiante.

Boccacciano e boccaccesco

Oggi per definire tutto ciò che riguarda lo stile e la produzione di Boccaccio si adopera l'aggettivo "boccacciano"; "boccaccesco", termine coniato nel Quattrocento, indicava anch'esso genericamente ciò che è tipico di Boccaccio, della sua opera e del suo stile; poi, nel corso del Novecento, il termine ha assunto anche il significato di licenzioso, erotico, sboccato per indicare situazioni simili ad alcuni spunti tematici delle novelle del *Decameron*.

a. Quali virtù vuole celebrare Boccaccio nella figura di Griselda?
b. In che cosa consiste il «percorso ascensionale» che il critico Vittore Branca ha individuato nell'opera?
c. Nell'*Introduzione* alla Quarta giornata Boccaccio teorizza la pluralità di stili e di registri linguistici. In che modo lo traduce nell'opera?
d. I termini "boccacciano" e "boccaccesco" sono sinonimi?
e. Verso l'esame **Saggio breve.** Leggi il *dossier* a p. 661 e sviluppa un saggio breve sull'attualità di Boccaccio.

LE PAROLE

Inversione
Detta anche anastrofe (dal greco *anastrofé*, "inversione"), è una figura retorica che consiste nell'invertire l'ordine delle parole nella frase, diversamente dall'uso moderno della lingua; per esempio il verbo viene collocato in posizione precedente il soggetto (*Rispose Maso... Disse allora Calandrino*).

Ser Ciappelletto

A 2
T 40

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985

La novella di ser Ciappelletto che, in punto di morte, mente al confessore e gli fa credere di essere un modello di virtù cristiana, è la prima della Prima giornata. Panfilo è il primo narratore.

Ser Cepparello[1] con una falsa confessione inganna uno santo frate e muorsi; e, essendo stato un pessimo uomo in vita, è morto reputato per santo e chiamato san Ciappelletto.

Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa, dallo ammirabile e santo nome di Colui, il quale di tutte fu facitore, le déa principio[2]. Per che, dovendo io al nostro novellare, sì come primo[3], dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare, acciò che[4], quella udita, la nostra speranza in Lui, sì come in cosa impermutabile, si fermi[5] e sempre sia da noi il suo nome lodato. Manifesta cosa è che, sì come le cose temporali tutte sono transitorie e mortali, così in sé e fuor di sé esser piene di noia, d'angoscia e di fatica e a infiniti pericoli sogiacere[6]; alle quali senza niuno fallo né potremmo noi, che viviamo mescolati in esse e che siamo parte d'esse, durare né ripararci[7], se spezial grazia di Dio forza e avvedimento[8] non ci prestasse. La quale a noi e in noi non è da credere che per alcun nostro merito discenda, ma dalla sua propria benignità mossa e da' prieghi di coloro impetrata che, sì come noi siamo, furon mortali, e bene i suoi piaceri mentre furono in vita seguendo, ora con Lui eterni son divenuti e beati[9]; alli quali noi medesimi, sì come a procuratori informati per esperienza della nostra fragilità, forse non audaci di porgere i prieghi nostri nel cospetto di tanto giudice, delle cose le quali a noi reputiamo oportune gli porgiamo[10]. E ancor più in Lui, verso noi di pietosa liberalità pieno, discerniamo[11], che, non potendo l'acume dell'occhio mortale nel segreto della divina mente trapassare in alcun modo[12], avvien forse tal volta che, da oppinione ingannati, tale dinanzi alla sua maestà facciamo procuratore che da quella con eterno essilio è iscacciato[13]: e nondimeno Esso[14], al quale niuna cosa è occulta, più alla purità del pregator[15] riguardando che alla sua ignoranza o allo essilio del pregato[16], così come se quegli fosse nel suo cospetto beato, esaudisce coloro che 'l priegano. Il che manifestamente potrà apparire nella novella la quale di raccontare intendo: manifestamente, dico, non il giudicio di Dio ma quel degli uomini seguitando[17].

1. ser Cepparello: Cepperello Dietaiuti da Prato è personaggio storico: riscuoteva i tributi per conto di Filippo il Bello, re di Francia, e del papa Bonifacio VIII, conduceva affari per conto di Musciatto dei Franzesi (come si narra nella novella) e per la compagnia dei Bardi e dei Peruzzi.

2. Convenevole... principio: è opportuno che l'uomo qualsiasi cosa faccia la inizi (*le dea principio*; *dea*: dia) nel nome santo e ammirabile di Dio, creatore di tutte le cose.

3. sí come primo: essendo il primo a narrare. È Panfilo che parla.

4. acciò che: affinché.

5. la nostra speranza... si fermi: si rafforzi la nostra speranza in Dio, realtà immodificabile e eterna.

6. Manifesta cosa... sogiacere: è noto che come tutte le cose di questo mondo (*temporali*) durano poco e sono destinate a morire, sono anche per se stesse (*in sé*) e per le circostanze esterne (*fuor di sé*) destinate a soggiacere al dolore (*noia*), all'angoscia, alla fatica e a infiniti pericoli.

7. durare né ripararci: resistere né trovare riparo.

8. avvedimento: intelligenza.

9. La quale... beati: non si deve credere che la Grazia divina venga a noi per qualche nostro merito: essa è mossa dalla bontà divina (*benignità*) e ottenuta dalle preghiere dei santi, che un tempo furono uomini come noi, e che, realizzando perfettamente, finché vissero, la volontà di Dio (*i suoi piaceri*), ora sono diventati eterni e beati.

10. alli quali... porgiamo: ai santi (*alli quali*), come a degli intermediari che conoscono le nostre debolezze, noi rivolgiamo le preghiere che non osiamo rivolgere direttamente a Dio, giudice così autorevole.

11. ancor... discerniamo: in Dio che è benevolo verso di noi, scorgiamo una generosità ancora maggiore.

12. non potendo... in alcun modo: non potendo l'intelligenza dell'uomo entrare nella volontà divina.

13. da oppinione... iscacciato: ingannati da un falso giudizio, rendiamo nostro intermediario (*procuratore*) davanti a Dio un uomo eternamente esiliato dal suo cospetto (*etterno essilio*), cioè condannato alla dannazione dell'inferno.

14. Esso: Dio.

15. purità del pregator: buona fede di colui che prega.

16. allo essilio... pregato: al fatto che colui al quale rivolgiamo le nostre preghiere in realtà è all'inferno.

17. manifestamente... seguitando: non dal punto di vista del giudizio di Dio, ma seguendo il giudizio degli uomini.

Ragionasi[18] adunque che, essendo Musciatto Franzesi[19] di ricchissimo e gran mercatante in Francia cavalier divenuto e dovendone in Toscana venir con messer Carlo Senzaterra[20], fratello del re di Francia, da papa Bonifazio[21] addomandato e al venir promosso[22], sentendo egli li fatti suoi, sì come le più volte son quegli de' mercatanti, molto intralciati in qua e in là, e non potersi di leggiere né subitamente stralciare[23], pensò quegli commettere[24] a più persone, e a tutti trovò modo; fuor solamente in dubbio gli rimase, cui lasciar potesse sofficiente a riscuoter suoi crediti fatti a più borgognoni[25]. E la cagione del dubbio era il sentire li borgognoni uomini riottosi e di mala condizione e misleali[26]; e a lui non andava per la memoria chi tanto malvagio uom fosse, in cui egli potesse alcuna fidanza avere, che opporre alla loro malvagità si potesse[27]. E sopra questa essaminazione pensando lungamente stato[28], gli venne a memoria un ser Cepparello da Prato il quale molto[29] alla sua casa in Parigi si riparava[30]; il quale, per ciò che piccolo di persona era e molto assettatuzzo[31], non sappiendo li franceschi che si volesse dir Cepparello, credendo che "cappello", cioè "ghirlanda", secondo il lor volgare a dir venisse, per ciò che piccolo era come dicemmo, non Ciappello ma Ciappelletto il chiamavano[32]: e per Ciappelletto era conosciuto per tutto, là dove[33] pochi per ser Cepperello il conoscieno.

Era questo Ciappelletto di questa vita: egli, essendo notaio, avea grandissima vergogna quando uno de' suoi strumenti, come che pochi ne facesse, fosse altro che falso trovato; de' quali tanti avrebbe fatti di quanti fosse stato richiesto, e quegli più volentieri in dono che alcun altro grandemente salariato[34]. Testimonianze false con sommo diletto diceva, richiesto e non richiesto; e dandosi a quei tempi in Francia a' sacramenti grandissima fede, non curandosi fargli falsi, tante quistioni malvagiamente vincea, a quante a giurare di dire il vero sopra la sua fede era chiamato[35]. Aveva oltre modo piacere, e forte vi studiava[36], in commettere[37] tra amici e parenti e qualunque altra persona mali e inimicizie e scandali, de' quali quanto maggiori mali vedeva seguire tanto più d'allegrezza prendea. Invitato a uno omicidio o a qualunque altra rea[38] cosa, senza negarlo[39] mai, volonterosamente v'andava, e più volte a fedire[40] e a uccidere uomini con le proprie mani si ritrovò volentieri. Bestemmiatore di Dio e de' Santi era grandissimo; e per ogni piccola cosa, sì come colui che più che alcuno altro era iracundo. A chiesa non usava giammai[41], e i sacramenti di quella tutti come vil[42] cosa con abominevoli parole scherniva; e così in

18. Ragionasi: si racconta.

19. Musciatto Franzesi: si tratta di un mercante fiorentino, storicamente esistito e descritto dai cronisti come uomo senza scrupoli, amico del re di Francia Filippo il Bello e arricchitosi al seguito di Carlo di Valois.

20. Carlo Senzaterra: indica Carlo di Valois, fratello di Filippo il Bello, detto Senzaterra perché non aveva un regno proprio.

21. Bonifazio: Bonifacio VIII. Il papa, nel 1301, sollecitò la discesa a Firenze di Carlo di Valois, per eliminare i Bianchi dal governo del Comune e dare il potere ai Neri.

22. addomandato... promosso: richiesto e sollecitato.

23. sentendo... stralciare: accorgendosi che i suoi affari, come spesso accade ai mercanti, erano impediti e non potevano essere sistemati né facilmente (*di leggiere*) né in fretta.

24. quegli commettere: di affidarli.

25. cui... borgognoni: chi potesse esser in grado di riscuotere suoi crediti fatti a della gente di Borgogna (regione della Francia).

26. riottosi... misleali: litigiosi, di carattere malvagio e falsi.

27. e a lui... potesse: non gli veniva in mente nessuno così cattivo e di sua fiducia (*fidanza*) che sapesse opporsi alla loro (dei borgognoni) malvagità.

28. E sopra... stato: e avendo riflettuto a lungo su questo problema (*essaminazione*).

29. molto: spesso.

30. si riparava: si faceva ospitare.

31. assettatuzzo: di una eleganza ostentata.

32. non sappiendo... il chiamavano: i Francesi (*franceschi*) non sapendo che cosa volesse dire Cepparello, credendo che, secondo il linguaggio comune (*volgare a dir*), significasse "cappello", cioè "ghirlanda", siccome era piccolo lo chiamavano Cappelletto. Il diminutivo del francese *chapel* ("cappello" o "ghirlanda") era *chapelet*, da cui Ciappelletto. Cepperello deriva da Ciapo, cioè Jacopo.

33. là dove: mentre.

34. strumenti... salariato: il divertimento di ser Ciappelletto era maggiore nel fare atti notarili (*strumenti*) falsi senza esser pagato che documenti autentici con grande compenso (*salariato*).

35. dandosi... chiamato: poiché a quei tempi in Francia si credeva molto ai giuramenti (*sacramenti*), e lui non si curava di farli falsi, vinceva slealmente tante cause (*quistioni*) quante erano quelle in cui era chiamato a giurare sulla sua parola.

36. e... studiava: e vi si dedicava molto.

37. commettere: far nascere.

38. rea: disonesta.

39. negarlo: rifutare la sua partecipazione.

40. fedire: ferire.

41. A... giammai: non era solito frequentare la Chiesa.

42. vil: spregevole.

contrario le taverne e gli altri disonesti[43] luoghi visitava volentieri e usavagli. Delle femine era così vago[44] come sono i cani de' bastoni; del contrario[45] più che alcuno altro tristo uomo si dilettava. Imbolato avrebbe e rubato con quella coscienza che un santo uomo offerrebbe[46]. Gulosissimo e bevitor grande, tanto che alcuna volta sconciamente gli facea noia[47]. Giucatore e mettitore di malvagi dadi era solenne[48]. Perché mi distendo io in tante parole? egli era il piggiore uomo, forse, che mai nascesse. La cui malizia lungo tempo sostenne la potenzia e lo stato di messer Musciatto[49], per cui molte volte e dalle private persone, alle quali assai sovente faceva iniuria, e dalla corte, a cui tuttavia la facea, fu riguardato[50].

Venuto adunque questo ser Cepparello nell'animo a messer Musciatto, il quale ottimamente la sua vita conosceva, si pensò il detto messer Musciatto costui dovere esser tale quale la malvagità de' borgognoni il richiedea; e per ciò, fattolsi[51] chiamare, gli disse così: «Ser Ciappelletto, come tu sai, io sono per ritrarmi del tutto di qui: e avendo tra gli altri a fare co' borgognoni, uomini pieni d'inganni, non so cui io mi possa lasciare a riscuotere il mio da loro più convenevole di te. E per ciò, con ciò sia cosa che[52] tu niente facci al presente, ove a questo vogli intendere[53], io intendo di farti avere il favore della corte[54] e di donarti quella parte di ciò che tu riscoterai che convenevole sia».

Ser Ciappelletto, che scioperato si vedea e male agiato delle cose del mondo[55] e lui ne vedeva andare che suo sostegno e ritegno[56] era lungamente stato, senza niuno indugio e quasi da necessità costretto si diliberò[57], e disse che volea volentieri. Per che, convenutisi insieme[58], ricevuta ser Ciappelletto la procura e le lettere favorevoli[59] del re, partitosi messer Musciatto, n'andò in Borgogna, dove quasi niuno il conoscea: e quivi fuori di sua natura[60] benignamente e mansuetamente cominciò a voler riscuotere e fare quello per che andato v'era, quasi si riserbasse l'adirarsi al da sezzo[61].

E così faccendo, riparandosi[62] in casa di due fratelli fiorentini, li quali quivi[63] a usura[64] prestavano e lui per amor di messer Musciatto onoravano molto, avvenne che egli infermò. Al quale i due fratelli fecero prestamente venir medici e fanti[65] che il servissero e ogni cosa opportuna alla sua sanità[66] racquistare. Ma ogni aiuto era nullo, per ciò che il buono uomo, il quale già era vecchio e disordinatamente vivuto, secondo che i medici dicevano, andava di giorno in giorno di male in peggio come colui che aveva il male della morte[67]; di che li due fratelli si dolevan forte.

43. disonesti: immorali.
44. vago: desideroso.
45. del contrario: dell'altro sesso. Ciappelletto era un omosessuale.
46. Imbolato... offerrebbe: avrebbe rubato con astuzia e con violenza, con la stessa determinazione d'animo con la quale un uomo onesto farebbe un'elemosina.
47. sconciamente... noia: tanto che spesso (il mangiare e il bere) gli procuravano disgustosi malesseri.
48. mettitore... solenne: era un eccezionale baro nell'usare i dadi truccati (*di malvagi dadi*).
49. la cui malizia... Musciatto: la sua malvagità protesse per lungo tempo il potere (politico) e la posizione sociale di messer Musciatto.
50. dalle private... riguardato: fu protetto (*riguardato*) sia dai privati, cui molto spesso arrecava offese, sia dai giudici (*corte*) cui ne faceva continuamente (*tuttavia*), commettendo ogni sorta di reati.
51. fattolsi: fattoselo.
52. con ciò sia cosa che: dato che.
53. ove... intendere: nel caso tu voglia occuparti di questo.
54. corte: qui indica la corte del re.
55. scioperato... mondo: senza lavoro e in difficoltà economiche.
56. ritegno: aiuto.
57. si diliberò: si decise.
58. convenutisi insieme: accordatisi.
59. lettere favorevoli: credenziali, lettere di raccomandazione.
60. fuori di sua natura: diversamente dalla sua indole.
61. al da sezzo: da ultimo, alla fine. Ciappelletto non è conosciuto in Borgogna, quindi, perché il suo inganno riesca meglio, si comporta ancora come una persona per bene.
62. riparandosi: essendo ospite.
63. quivi: lì.
64. a usura: con interessi molto alti.
65. fanti: servitori.
66. sanità: (francesismo) salute.
67. il male della morte: una malattia inguaribile.

E un giorno, assai vicini della camera nella quale ser Ciappelletto giaceva infermo, seco medesimo cominciarono a ragionare. «Che farem noi» diceva l'uno all'altro «di costui? Noi abbiamo de' fatti suoi pessimo partito alle mani[68]: per ciò che il mandarlo fuori di casa nostra così infermo ne sarebbe gran biasimo e segno manifesto di poco senno, veggendo la gente che noi l'avessimo[69] ricevuto prima, e poi fatto servire e medicare così sollecitamente, e ora, senza potere egli aver fatta cosa alcuna che dispiacer ci debbia, così subitamente[70] di casa nostra e infermo a morte vederlo mandar fuori. D'altra parte, egli è stato sì malvagio uomo, che egli non si vorrà confessare, né prendere alcuno sagramento della Chiesa; e, morendo senza confessione, niuna chiesa vorrà il suo corpo ricevere, anzi sarà gittato a' fossi a guisa d'un cane. E se egli si pur confessa, i peccati suoi son tanti e sì orribili, che il simigliante n'avverrà[71], per ciò che frate né prete ci sarà che 'l voglia né possa assolvere; per che, non assoluto[72], anche sarà gittato a' fossi. E se questo avviene, il popolo di questa terra, il quale sì per lo mestier nostro, il quale loro pare iniquissimo e tutto il giorno ne dicon male, e sì per la volontà che hanno di rubarci, veggendo ciò si leverà a romore e griderà: "Questi lombardi cani, li quali a chiesa non sono voluti ricevere, non ci si voglion più sostenere[73]", e correrannoci alle case e per avventura non solamente l'avere ci ruberanno, ma forse ci torranno oltre a ciò le persone[74]; di che noi in ogni guisa stiam male, se costui muore».

Ser Ciappelletto, il quale, come dicemmo, presso giacea là dove[75] costoro così ragionavano, avendo l'udire sottile, sì come le più volte veggiamo aver gl'infermi, udì ciò che costoro di lui dicevano; li quali egli si fece chiamare, e disse loro: «Io non voglio che voi d'alcuna cosa di me dubitiate né abbiate paura di ricevere per me alcun danno. Io ho inteso ciò che di me ragionato avete e son certissimo che così n'avverrebbe come voi dite, dove così andasse la bisogna come avvisate[76]; ma ella andrà altramenti. Io ho, vivendo, tante ingiurie fatte a Domenedio, che, per farnegli io una ora in su la mia morte, né più né meno ne farà[77]; e per ciò procacciate di farmi venire un santo e valente frate il più che aver potete[78], se alcun ce n'è; e lasciate fare a me, ché fermamente io acconcerò[79] i fatti vostri e' miei in maniera che starà bene, e che dovrete esser contenti».

I due fratelli, come che molta speranza non prendessono di questo[80], nondimeno se n'andarono a una religione[81] di frati e domandarono alcuno santo e savio uomo che udisse la confessione d'un lombardo che in casa loro era infermo; e fu lor dato un frate antico[82] di santa e di buona vita, e gran maestro in Iscrittura[83] e molto venerabile uomo, nel quale tutti i cittadini grandissima e speziale divozione aveano, e lui menarono. Il quale, giunto nella camera

68. Noi abbiamo... mani: siamo in difficoltà.
69. l'avessimo: l'abbiamo.
70. subitamente: improvvisamente.
71. il simigliante n'avverrà: succederà la stessa cosa. I fratelli temono che Ciappelletto non si confessi (e quindi il suo corpo verrà gettato nel fosso, come i cani); ma anche se dovesse confessarsi, i suoi peccati sono *tanti e sì orribili* che non riceverà assoluzione da nessun prete, e quindi la situazione rimarrebbe la stessa.
72. assoluto: assolto dai peccati. Chi non moriva in grazia di Dio non aveva diritto alla sepoltura in terra consacrata.
73. ci si vogliono più sostenere: non si devono più sopportare. L'usura e la baratteria, condannate dalla Chiesa, erano praticate nel Medioevo dai banchieri lombardi o comunque dell'Italia settentrionale.
74. e correrannoci... le persone: correranno nelle nostre case e forse ci ruberanno i nostri beni (*l'avere*) e ci uccideranno (*ci torranno... le persone*, letteralmente ci toglieranno la vita).
75. presso giacea là dove: giaceva vicino (*presso*) a dove
76. son certissimo... avvisate: sono assolutamente certo che succederebbero le cose così come le dite, qualora la situazione procedesse così come avete pensato.
77. né più... farà: non farà differenza.
78. il più che aver potete: il più (riferito a santo e valente) valido che riuscirete a trovare.
79. acconcerò: sistemerò.
80. come che... di questo: visto che non nutrivano nessuna speranza in questa cosa.
81. religione: comunità.
82. antico: vecchio.
83. gran... in Iscrittura: esperto dei Testi Sacri.

dove ser Ciappelletto giacea e allato postoglisi a sedere, prima benignamente il cominciò a confortare e appresso il domandò, quanto tempo era che egli altra volta confessato si fosse.

Al quale ser Ciappelletto, che mai confessato non s'era, rispose: «Padre mio, la mia usanza suole essere di confessarsi ogni settimana almeno una volta, senza che, assai sono di quelle che io mi confesso più[84]; è il vero che poi che io infermai, che son passati da otto dì, io non mi confessai, tanta è stata la noia[85] che la infermità m'ha data».

Disse allora il frate: «Figliuol mio, bene hai fatto, e così si vuol fare per innanzi; e veggio che, poi[86] sì spesso ti confessi, poca fatica avrò d'udire o di dimandare».

Disse ser Ciappelletto: «Messer lo frate, non dite così; io non mi confessai mai tante volte né sì spesso, che io sempre non mi volessi confessare generalmente di tutti i miei peccati che io mi ricordassi dal dì che io nacqui infino a quello che confessato mi sono; e per ciò vi priego, padre mio buono, che così puntualmente d'ogni cosa mi domandiate come se mai confessato non mi fossi: e non mi riguardate[87] perché io infermo sia, ché io amo molto meglio di dispiacere a queste mie carni che, faccendo agio loro, io facessi cosa che potesse essere perdizione dell' anima mia[88], la quale il mio Salvatore ricomperò[89] col suo prezioso sangue».

Queste parole piacquero molto al santo uomo e parvongli argomento di bene disposta mente; e poi che a ser Ciappelletto ebbe molto commendato[90] questa sua usanza, il cominciò a domandare se egli mai in lussuria con alcuna femina peccato avesse.

Al quale ser Ciappelletto sospirando rispuose: «Padre mio, di questa parte mi vergogno io di dirvene il vero temendo di non peccare in vanagloria[91]».

Al quale il santo frate disse: «Dì sicuramente[92], ché il vero dicendo né in confessione né in altro atto si peccò giammai».

Disse allora ser Ciappelletto: «Poi che voi di questo mi fate sicuro, e io il vi dirò: io son così vergine come io usci' del corpo della mamma mia».

«O benedetto sie tu da Dio!» disse il frate «come bene hai fatto! E faccendolo, hai tanto più meritato, quanto, volendo, avevi più d'albitrio di fare il contrario che non abbiam noi[93] e qualunque altri son quegli che sotto alcuna regola sono constretti[94].

E appresso questo, il domandò se nel peccato della gola aveva a Dio dispiaciuto. Al quale, sospirando forte, ser Ciappelletto rispuose di sì, e molte volte; per ciò che, con ciò fosse cosa che[95] egli, oltre alli digiuni delle quaresime che nell'anno si fanno dalle divote persone, ogni settimana almeno tre dì fosse uso[96] di digiunare in pane e in acqua, con quello diletto e con quello appetito

84. senza che... più: senza considerare che ci sono settimane in cui mi confesso ancora più volte.
85. noia: dolore, sofferenza causata dalla malattia.
86. poi: poiché.
87. non mi riguardate: non usate verso di me maggior rispetto.
88. ché io... anima mia: poiché io preferisco molto di più soffrire nel corpo piuttosto che, assecondandolo, fare qualcosa che potesse portarmi alla perdizione dell'anima.
89. ricomperò: riscattò.
90. commendato: lodato.
91. di questa parte... vanagloria: su questo argomento ho vergogna nel parlarvene, temendo di peccare di presunzione (*vanagloria*); *temendo di non peccare* è un costrutto alla latina.
92. sicuramente: senza paura.
93. E faccendolo... abbiam noi: E facendo in tal modo (cioè rimanendo vergine) hai tanti più meriti, in quanto, potendo volere, maggiore era la tua libertà (di avere rapporti carnali) di quanti ne abbiamo noi (religiosi); *albitrio*: libertà, possibilità.
94. qualunque altri... constretti: tutti coloro che sono costretti a sottostare a una regola monastica.
95. per ciò che, con ciò fosse cosa che: poiché, dato che.
96. fosse uso: avesse l'abitudine.

l'acqua bevuta aveva, e spezialmente quando avesse alcuna fatica durata o adorando[97] o andando in pellegrinaggio, che fanno i gran bevitori il vino; e molte volte aveva disiderato d'avere cotali insalatuzze d'erbucce, come le donne fanno quando vanno in villa, e alcuna volta gli era paruto migliore il mangiare che non pareva a lui che dovesse parere a chi digiuna per divozione, come digiunava egli.

Al quale il frate disse: «Figliuol mio, questi peccati sono naturali e sono assai leggieri, e per ciò io non voglio che tu ne gravi più la coscienza tua che bisogni[98]. A ogni uomo addiviene, quantunque santissimo sia, il parergli, dopo lungo digiuno, buono il manicare[99] e dopo la fatica, il bere».

«Oh» disse ser Ciappelletto «padre mio, non mi dite questo per confortarmi; ben sapete che io so che le cose che al servigio di Dio si fanno, si deono fare tutte nettamente e senza alcuna ruggine d'animo[100]: e chiunque altramenti fa, pecca».

Il frate, contentissimo disse: «E io son contento che così ti cappia nell'animo[101] e piacemi forte la tua pura e buona conscienza in ciò. Ma, dimmi: in avarizia hai tu peccato disiderando più che il convenevole o tenendo quello che tu tener non dovesti?»

Al quale ser Ciappelletto disse: «Padre mio, io non vorrei che voi guardasti perché io sia in casa di questi usurieri: io non ci ho a far nulla, anzi ci era venuto per dovergli ammonire e gastigare e torgli da questo abominevole guadagno; e credo mi sarebbe venuto fatto, se Idio non m'avesse così visitato. Ma voi dovete sapere che mio padre mi lasciò ricco uomo, del cui avere, come egli fu morto, diedi la maggior parte per Dio[102]; e poi, per sostentar la vita mia e per potere aiutare i poveri di Cristo, ho fatte mie picciole mercatantie[103] e in quelle ho disiderato di guadagnare. E sempre co' poveri di Dio quello che guadagnato ho, ho partito per mezzo, la mia metà convertendo ne' miei bisogni, l'altra metà dando loro: e di ciò m'ha sì bene il mio Creatore aiutato; che io ho sempre di bene in meglio fatti i fatti miei».

«Bene hai fatto:» disse il frate, «ma come ti se' tu spesso adirato[104]?»

«Oh» disse ser Ciappelletto «cotesto vi dico io bene che io ho molto spesso fatto; e chi se ne potrebbe tenere, veggendo tutto il dì gli uomini fare le sconce cose, non servare i comandamenti di Dio, non temere i suoi giudìci? Egli sono state[105] assai volte il dì che io vorrei più tosto essere stato morto che vivo, veggendo i giovani andar dietro alle vanità e udendogli giurare e spergiurare, andare alle taverne, non visitar le chiese e seguir più tosto le vie del mondo che quella di Dio».

Disse allora il frate: «Figliuol mio, cotesta è buona ira, né io per me te ne saprei penitenza imporre; ma, per alcun caso, avrebbeti l'ira potuto inducere a fare alcuno omicidio o a dire villania a persona o a fare alcuna altra ingiuria?»

A cui ser Ciappelletto rispose: «Oimè, messere, o voi mi parete uomo di Dio: come dite voi coteste parole? o s'io avessi avuto pure un pensieruzzo di

97. adorando: pregando.
98. e per ciò... che bisogni: per questo non voglio che la tua coscienza sia appesantita più di quanto non ve ne sia bisogno.
99. manicare: mangiare.
100. ruggine d'animo: macchia nell'animo.
101. ti cappia nell'animo: che tu la pensi in questo modo; *ti cappia*: letteralmente ti stia.
102. per Dio: in opere di bene.
103. mercatantie: commerci.
104. come... adirato: quante volte ti sei adirato.
105. Egli sono state: Ci sono state.

fare qualunque s'è l'una delle cose che voi dite, credete voi che io creda che Idio m'avesse tanto sostenuto[106]? Coteste son cose da farle gli scherani[107] e i rei uomini, de' quali qualunque ora[108] io n'ho mai veduto alcuno, sempre ho detto: "Va, che Idio ti converta"».

Allora disse il frate: «Or mi dì[109], figliuol mio, che benedetto sie tu da Dio: hai tu mai testimonianza niuna falsa detta contra alcuno o detto mal d'altrui o tolte dell'altrui cose senza piacere di colui di cui sono?»

«Mai messer sì[110],» rispose ser Ciappelletto «che io ho detto male d'altrui; per ciò che io ebbi già un mio vicino che, al maggior torto del mondo, non faceva altro che batter la moglie, sì che io dissi una volta male di lui alli parenti della moglie, sì gran pietà mi venne di quella cattivella[111], la quale egli, ogni volta che bevuto avea troppo, conciava[112] come Dio vel dica».

Disse allora il frate: «Or bene, tu mi di' che se' stato mercatante: ingannasti tu mai persona così come fanno i mercatanti?»

«Gnaffé[113],» disse ser Ciappelletto «messer sì; ma io non so chi egli si fu: se non che, uno avendomi recati danari che egli mi doveva dare di panno che io gli avea venduto e io messigli in una mia cassa senza annoverare[114], ivi bene[115] a un mese trovai ch'egli erano quattro piccioli[116] più che esser non doveano; per che, non rivedendo colui e avendogli serbati bene uno anno per rendergliele, io gli diedi per l'amor di Dio[117]».

Disse il frate: «Cotesta fu piccola cosa, e facesti bene a farne quello che ne facesti».

E, oltre a questo, il domandò il santo frate di molte altre cose, delle quali di tutte rispose a questo modo; e volendo egli già procedere alla absoluzione, disse ser Ciappelletto: «Messere, io ho ancora alcun peccato che io non v'ho detto».

Il frate il domandò quale; e egli disse: «Io mi ricordo che io feci al fante mio, un sabato dopo nona, spazzare la casa e non ebbi alla santa domenica quella reverenza che io dovea[118]».

«Oh!» disse il frate, «figliuol mio, cotesta è leggier cosa».

«Non,» disse ser Ciappelletto «non dite leggier cosa, ché la domenica è troppo da onorare, però che in così fatto dì risuscitò da morte a vita il nostro Signore».

Disse allora il frate: «O, altro hai tu fatto?»

«Messer sì,» rispose ser Ciappelletto «ché io, non avvedendomene, sputai una volta nella chiesa di Dio».

Il frate cominciò a sorridere, e disse: «Figliuol mio, cotesta non è cosa da curarsene: noi, che siamo religiosi, tutto il dì vi sputiamo[119]».

Disse allora ser Ciappelletto: «E voi fate gran villania, per ciò che niuna cosa si convien tener netta come il santo tempio, nel quale si rende sacrificio a Dio».

E in brieve de' così fatti ne gli disse molti; e ultimamente cominciò a sospirare e appresso a piagner forte, come colui che il sapeva troppo ben fare quando volea.

106. o s'io... sostenuto: o forse voi ritenete che, se avessi solo per un istante pensato di fare le cose che voi dite, Dio mi avrebbe così a lungo sopportato?

107. scherani: malandrini.

108. qualunque ora: tutte le volte che.

109. mi dì: dimmi.

110. Mai... sì: sì certo.

111. cattivella: poveretta (dal latino *captivus* = prigioniero).

112. conciava: maltrattava.

113. Gnaffé: in fede mia.

114. annoverare: contare.

115. ivi bene: dopo almeno.

116. piccioli: monete fiorentine di poco valore.

117. per l'amor di Dio: in elemosina.

118. che io feci... dovea: che io feci al mio servo, un sabato dopo le tre del pomeriggio, spazzare la casa e non ebbi il rispetto necessario per la domenica; *nona*: terza parte del giorno, che precede il vespro. Il giorno è dunque festivo, perché la domenica comincia dal vespro del giorno precedente. Nel Trecento perdurava l'uso latino di contare le ore del giorno partendo dall'alba e giungendo al tramonto, cioè dalle sei del mattino alle sei di sera. Le dodici ore corrispondenti venivano suddivise in gruppi di tre: prima, terza, sesta, nona, duodecima, ma nella parlata comune erano d'uso corrente soltanto "terza" e "nona", cioè le nove e le quindici. Il riferimento era, comunque, approssimativo perché la durata del giorno variava in rapporto alle stagioni.

119. sputai... sputiamo: si noti la beffarda battuta anticlericale.

Disse il santo frate: «Figliuol mio, che hai tu?»

Rispose ser Ciappelletto: «Oimè, messere, ché un peccato m'è rimaso, del quale io non mi confessai mai, sì gran vergogna ho di doverlo dire; e ogni volta che io me ne ricordo piango come voi vedete, e parmi esser molto certo che Idio mai non avrà misericordia di me per questo peccato».

Allora il santo frate disse: «Va via[120], figliuolo, che è ciò che tu di'? Se tutti i peccati che furon mai fatti da tutti gli uomini, o che si debbon fare da tutti gli uomini mentre che[121] il mondo durerà, fosser tutti in uno uom solo, e egli ne fosse pentuto e contrito[122] come io veggio te, si è tanta la benignità e la misericordia di Dio, che, confessandogli egli, gliele perdonerebbe liberamente[123]: e per ciò dillo sicuramente».

Disse allora ser Ciappelletto, sempre piangendo forte: «Oimè, padre mio, il mio è troppo gran peccato, e appena posso credere, se i vostri prieghi non ci s'adoperano, che egli mi debba mai da Dio esser perdonato[124]».

A cui il frate disse: «Dillo sicuramente, ché io ti prometto di pregare Idio per te».

Ser Ciappelletto pur piagnea e nol dicea, e il frate pure il confortava[125] a dire; ma poi che ser Ciappelletto piagnendo ebbe un grandissimo pezzo tenuto il frate così sospeso, e egli gittò un gran sospiro e disse: «Padre mio, poscia che voi mi promettete di pregare Idio per me, e io il vi dirò: sappiate che, quando io era piccolino, io bestemmiai una volta la mamma mia[126]». E così detto ricominciò a piagner forte.

Disse il frate: «O figliuol mio, or parti questo così gran peccato? o gli uomini bestemmiano tutto il giorno Idio, e sì[127] perdona Egli volentieri a chi si pente d'averlo bestemmiato; e tu non credi che Egli perdoni a te questo? Non piagner, confòrtati, ché fermamente, se tu fossi stato un di quegli che il posero in croce, avendo la contrizione che io ti veggio, sì ti perdonerebbe Egli».

Disse allora ser Ciappelletto: «Oimè, padre mio, che dite voi? la mamma mia dolce, che mi portò in corpo nove mesi il dì e la notte e portommi in collo più di cento volte! troppo feci male a bestemmiarla, e troppo è gran peccato; e se voi non pregate Idio per me, egli non mi serà perdonato[128]».

Veggendo il frate non essere altro restato a dire a ser Ciappelletto, gli fece l'absoluzione e diedegli la sua benedizione, avendolo per santissimo uomo, sì come lui che pienamente credeva esser vero ciò che ser Ciappelletto avea detto: e chi sarebbe colui che nol credesse, veggendo uno uomo in caso di morte dir così?

E poi, dopo tutto questo, gli disse: «Ser Ciappelletto, con l'aiuto di Dio voi sarete tosto sano; ma se pure avvenisse che Idio la vostra benedetta e ben disposta anima chiamasse a sé, piacevi egli che 'l vostro corpo sia sepellito al nostro luogo[129]?»

120. Va via: Suvvia.
121. mentre che: fino a che.
122. pentuto e contrito: pentito e crucciato.
123. confessandogli... liberamente: se mai egli si confessasse, Dio lo perdonerebbe volentieri (*liberamente*).
124. il mio è... perdonato: il mio è un peccato così grande che credo a malapena, se le vostre preghiere non vi si prodighino, possa essere perdonato da Dio; *debba*, dal verbo "dovere" che ha qui il significato di "potere"
125. confortava: spronava, esortava.
126. bestemmiai... la mamma mia: è questa l'ultima battuta di Ciappelletto; *bestemmiai*: maledissi.
127. e sì: eppure.
128. egli...perdonato: egli (il peccato) non mi sarà perdonato.
129. piacevi... al nostro luogo? vi piace che il vostro corpo sia seppellito nel nostro convento?

Al quale ser Ciappelletto rispose: «Messer sì, anzi non vorrei io essere altrove, poscia che voi mi avete promesso di pregare Idio per me: senza che io ho avuta sempre spezial divozione al vostro Ordine. E per ciò vi priego che, come voi al vostro luogo sarete, facciate che a me vegna quel veracissimo corpo di Cristo il quale voi la mattina sopra l'altare consecrate; per ciò che, come che io degno non ne sia, io intendo con la vostra licenzia di prenderlo[130], e appresso la santa e ultima unzione, acciò che io, se vivuto son come peccatore, almeno muoia come cristiano».

Il santo uomo disse che molto gli piacea e che egli diceva bene, e farebbe che di presente[131] gli sarebbe apportato; e così fu.

Li due fratelli, li quali dubitavan forte non ser Ciappelletto gl'ingannasse[132], s'eran posti appresso a un tavolato, il quale la camera dove ser Ciappelletto giaceva dividea da un'altra, e ascoltando, leggiermente[133] udivano e intendevano ciò che ser Ciappelletto al frate diceva; e aveano alcuna volta sì gran voglia di ridere, udendo le cose le quali egli confessava d'aver fatte, che quasi scoppiavano. E fra sé talora dicevano: «Che uomo è costui, il quale né vecchiezza né infermità né paura di morte alla qual si vede vicino, né ancora di Dio, dinanzi al giudicio del quale di qui a piccola ora s'aspetta di dovere essere, dalla sua malvagità l'hanno potuto rimuovere, né far che egli così non voglia morire come egli è vivuto[134]?» Ma pur, vedendo che sì aveva detto, che egli sarebbe a sepoltura ricevuto in chiesa, niente del rimaso si curarono.

Ser Ciappelletto poco appresso si comunicò, e peggiorando senza modo, ebbe l'ultima unzione e poco passato vespro, quel dì stesso che la buona confessione fatta avea, si morì. Per la qual cosa li due fratelli, ordinato di quello di lui medesimo[135] come egli fosse onorevolmente sepellito e mandatolo a dire al luogo de' frati, e che essi vi venissero la sera a far la vigilia secondo l'usanza e la mattina per lo corpo, ogni cosa a ciò opportuna dispuosero.

Il santo frate che confessato l'avea, udendo che egli era trapassato, fu insieme[136] col priore del luogo; e fatto sonare a capitolo[137], alli frati ragunati in quello mostrò ser Ciappelletto essere stato santo uomo, secondo che per la sua confessione conceputo avea[138]; e sperando per lui Domenedio dovere molti miracoli dimostrare, persuadette loro che con grandissima reverenzia e divozione quello corpo si dovesse ricevere. Alla qual cosa il priore e gli altri frati creduli s'accordarono; e la sera, andati tutti là dove il corpo di ser Ciappelletto giaceva, sopr'esso fecero una grande e solenne vigilia; e la mattina, tutti vestiti co' càmisci e co' pieviali[139], con li libri in mano e con le croci innanzi cantando andaron per questo corpo e con grandissima festa[140] e solennità il recarono alla lor chiesa, seguendo quasi tutto il popolo della città, uomini e donne. E nella chiesa postolo, il santo frate che confessato l'avea, salito in sul pergamo[141], di lui cominciò e della sua vita, de' suoi digiuni, della sua virginità, della sua simplicità e innocenzia e santità maravigliose

130. di prenderlo: di fare la comunione.
131. di presente: subito.
132. non ser Ciappelletto gl'ingannasse: che ser Ciappelletto lo ingannasse, costruzione latineggiante.
133. leggiermente: facilmente.
134. Che... vivuto?: dietro questa affermazione dei due fratelli usurai, si nota la simpatia del narratore stesso per l'astuzia e l'ingegno del personaggio.
135. ordinato di quello di lui medesimo: avendo disposto col suo danaro (il denaro di Ciappelletto).
136. fu insieme: si incontrò.
137. fatto sonare a capitolo: fatta suonare la campana per chiamare i frati in riunione.
138. secondo... avea: in base a quanto dedotto dalla confessione.
139. càmisci e... pieviali: camici e piviali (abiti liturgici a forma di mantello).
140. festa: cerimonia.
141. pergamo: pulpito.

cose a predicare[142], tra l'altre cose narrando quello che ser Ciappelletto per lo suo maggior peccato piangendo gli avea confessato, e come esso appena gli avea potuto metter nel capo che Idio gliele dovesse perdonare, da questo volgendosi a riprendere il popolo che ascoltava, dicendo: «E voi, maledetti da Dio, per ogni fuscello di paglia che vi si volge tra' piedi bestemmiate Idio e la Madre e tutta la corte di paradiso».

E oltre a queste, molte altre cose disse della sua lealtà e della sua purità: e in brieve con le sue parole, alle quali era dalla gente della contrada data intera fede, sì il mise nel capo e nella divozion di tutti coloro che v'erano, che, poi che fornito fu l'uficio, con la maggior calca del mondo da tutti fu andato a basciargli i piedi e le mani, e tutti i panni gli furono indosso stracciati[143], tenendosi beato chi pure un poco di quegli potesse avere: e convenne che[144] tutto il giorno così fosse tenuto, acciò che da tutti potesse essere veduto e visitato. Poi, la vegnente[145] notte, in una arca di marmo seppellito fu onorevolemente in una cappella: e a mano a mano il dì seguente vi cominciarono le genti a andare e a accender lumi e a adorarlo, e per conseguente a botarsi e a appiccarvi le imagini della cera[146] secondo la promession fatta. E in tanto crebbe la fama della sua santità e divozione a lui, che quasi niuno era che in alcuna avversità fosse, che a altro santo che a lui si botasse, e chiamaronlo e chiamano san Ciappelletto; e affermano molti miracoli Idio aver mostrati per lui e mostrare tutto giorno a chi divotamente si raccomanda a lui.

Così adunque visse e morì ser Cepparello da Prato e santo divenne, come avete udito. Il quale negar non voglio esser possibile lui esser beato nella presenza di Dio, per ciò che, come che la sua vita fosse scellerata e malvagia, egli poté in su lo stremo[147] aver sì fatta contrizione, che per avventura Idio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette: ma per ciò che questo n'è occulto[148], secondo quello che ne può apparire ragiono, e dico costui più tosto dovere essere nelle mani del diavolo in perdizione che in Paradiso. E se così è, grandissima si può la benignità di Dio cognoscere verso noi, la quale non al nostro errore ma alla purità della fé riguardando, così faccendo noi nostro mezzano[149] un suo nemico, amico credendolo, ci essaudisce, come se a uno veramente santo per mezzano della sua grazia ricorressimo. E per ciò, acciò che noi per la sua grazia nelle presenti avversità[150] e in questa compagnia così lieta siamo sani e salvi servati, lodando il suo nome nel quale cominciata l'abbiamo, Lui in reverenza avendo, ne' nostri bisogni gli ci raccomanderemo sicurissimi d'essere uditi.

E qui si tacque[151].

142. di lui... predicare: il resoconto dell'ingenuo frate segue i momenti della vita del peccatore, divenuto ormai un santo.

143. panni... stracciati: è la tradizionale ricerca delle reliquie dei santi.

144. convenne che: fu necessario.

145. vegnente: che veniva.

146. botarsi... della cera: fare voti e affiggere le figure con il viso di cera (sono gli ex-voto della fede popolare).

147. in su lo stremo: all'ultimo atto di vita.

148. per ciò... occulto: poiché questo non è (*n'è*) possibile sapere.

149. mezzano: intercessore.

150. presenti avversità: la peste da cui i giovani sono fuggiti.

151. E qui si tacque: è uno dei rari interventi di Boccaccio, narratore di primo grado.

Analisi e interpretazione

Considerazioni morali del narratore
Dopo la rubrica che riassume brevemente il contenuto, Panfilo, in ossequio alla religione, sottolinea nel preambolo la provvisorietà delle cose terrene e degli eventi del mondo; gli uomini resistono e reagiscono all'instabilità del destino, ai dolori e alle insidie mediante la *forza* e l'*avvedimento* (la capacità d'azione e l'ingegno) che Dio presta loro per *spezial grazia*.
Segue un inquadramento religioso riguardante il rapporto tra la volontà divina e quella degli uomini, tema ripreso con circolarità, anche, nell'epilogo della novella: l'infinita generosità di Dio può convertire un fatto negativo (la santificazione di un peccatore) in positivo (è accolta la buona intenzione degli uomini).

Il ritratto di Ciappelletto
Il narratore presenta, poi, il ritratto del notaio ser Ciappelletto da Prato inviato in Borgogna per riscuotere i crediti del ricco mercante Musciatto Franzesi. Se per altri personaggi del *Decameron* l'autore preferisce che il ritratto emerga dall'azione e dallo sviluppo degli avvenimenti, per il notaio delinea una dettagliata caratterizzazione fisica, morale e psicologica che anticipa il ribaltamento finale.

La confessione: abile uso della parola
Ciappelletto, geniale artefice della beffa, in una scena dialogata da commedia, tutta giocata sulla variabilità dei punti di vista, riesce attraverso l'abile uso della parola a persuadere l'ingenuo frate che ha fatto chiamare per confessarsi. Con la confessione, Ciappelletto diventa a sua volta narratore della propria vita, capovolgendo i propri vizi in virtù, tra la credulità del religioso (per cui Ciappelletto è un santo) e la meraviglia degli usurai fiorentini (per cui è da ammirare).
Si noti la prospettiva rovesciata dei valori e come il penitente sappia convincere della propria santità definendosi scrupolosamente colpevole di peccati del tutto irrilevanti: da mangione, beone, truffatore, ladro qual è, confessa peccati che finge di trovare gravissimi, come l'interruzione di un digiuno con l'acqua; l'aver sputato una volta in chiesa; l'aver bestemmiato sua madre quando era bambino.
Vengono ribaltati anche i ruoli tra penitente e confessore: il frate non solo finisce quasi per confessare i propri peccati, ma quando rivela che tutti i frati sputano in chiesa, viene addirittura rimproverato da Ciappelletto (*E voi fate gran villania*...). Inoltre, all'inizio si rivolge al notaio con il *tu*; quando poi lo considera un santo, gli si rivolge con il pronome di cortesia *voi*.

L'epilogo: la santificazione e i miracoli
L'epilogo narra il rito del funerale, la predica dell'ingenuo confessore, la credulità dei fedeli, fino a risolversi in un radicale ribaltamento dei valori: grazie all'improbabile contrizione sul punto di morte, anche ser Ciappelletto, spergiuro e bestemmiatore, si è salvato dalla dannazione ed è stato accolto nel regno di Dio, giudice infinitamente misericordioso.

Il rimando al mondo mercantile
La novella è ambientata in Francia e fa riferimento a personaggi storici (Musciatto Franzesi, Carlo di Valois, Filippo il Bello, Bonifacio VIII, lo stesso Cepparello), accentuando il realismo della narrazione. La società finanziaria di fine Trecento e le ragioni della "mercatura" ne costituiscono lo sfondo sociale: la stessa beffa è il risultato del lucido calcolo del notaio dinanzi al rischio reale del saccheggio della casa degli usurai che lo ospitano. Ma pur celebrando l'intelligenza del protagonista, l'autore condanna quel mondo mercantile dove le regole sono dettate esclusivamente dall'interesse economico.

Lo stile: Panfilo, narratore solenne
La voce del narratore esterno, Panfilo, e quella di Ciappelletto nella scena della confessione, presentano una decisa difformità di registro stilistico.
Le osservazioni introduttive e conclusive di Panfilo sulla religione cristiana, sulla nullità dell'uomo di fronte al suo Creatore, sulla possibile contrizione di Ciappelletto nel momento estremo della vita sono caratterizzate da un ampio periodare latineggiante e da un lessico elevato (*Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascuna cosa la quale l'uomo fa, dallo ammirabile e santo nome di Colui il quale di tutte fu facitore le déa principio*... rr. 4-6).
Seguono periodi più sintetici; il ritratto di Ciappelletto, in particolare, è delineato con periodi brevi, in modo tale che la fine di ogni frase capovolge simmetricamente l'inizio (*Testimonianze false con sommo diletto diceva... a quante a giurare di dire il vero sopra la sua fede era chiamato* rr. 54-57), anticipando quel radicale capovolgimento di valori dell'epilogo.

Lo stile: il linguaggio del furfante
La confessione è tutta giocata sull'uso dei diminutivi (*insalatuzze d'erbucce, picciole mercatantie, quella cattivella*), sulla citazione spesso imprecisa di termini ecclesiastici (*spezial divozione al vostro ordine... veracissimo corpo di Cristo*), sul linguaggio gestuale dei sospiri (*sospirando forte... cominciò a sospirare*), delle lacrime e delle reticenze (*piagnea... ma poi che ser Ciappelletto piagnendo ebbe un grandissimo pezzo tenuto il frate così sospeso, e egli gittò un gran sospiro* rr. 281-283).

Variabilità dei punti di vista
La variabilità dei punti di vista, che si traduce in molteplicità di registri, finisce per sollecitare nel lettore una simpatia nei confronti del protagonista, piuttosto che una condanna morale. È significativo che un episodio tanto riprovevole, che in un *exemplum* medioevale sarebbe stato condannato, sia narrato da Boccaccio con distacco ironico e costituisca oggetto di divertimento per la giovane brigata.

Attività

1. Lo sviluppo della vicenda
Individua nel testo le parti corrispondenti alle seguenti scansioni e riassumile in 30-40 righe.
a. Il prologo
b. Il ritratto di Ciappelletto
c. La missione e la malattia
d. La falsa confessione
e. La morte e la santificazione

2. Il tema della beffa
Sai spiegare in che senso questa novella può essere definita "beffa"?

3. Le scelte stilistiche
Lo stile dei due narratori (Panfilo e Ciappelletto) ti appare uniforme? Motiva la tua risposta con opportuni riferimenti al testo.

A 2
T 41

Andreuccio da Perugia

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di V. Branca, Le Monnier, Firenze, 1960

Fiammetta racconta la quinta novella della Seconda giornata. Il protagonista è un ingenuo venditore di cavalli che, dopo una serie di disavventure e di raggiri cui la sua inesperienza lo espone, diventa uno scaltro mercante.

Andreuccio da Perugia, venuto a Napoli a comperar cavalli, in una notte da tre gravi accidenti soprapreso, da tutti scampato, con un rubino si torna a casa sua.

Le pietre da Landolfo trovate[1] – cominciò la Fiammetta, alla quale del novellare la volta toccava[2] – m'hanno alla memoria tornata[3] una novella non guari[4] meno di pericoli in sé contenente che la[5] narrata dalla Lauretta, ma in tanto differente da essa, in quanto quegli forse in più anni e questi nello spazio d'una sola notte addivennero[6], come udirete[7].

Fu, secondo che io già intesi, in Perugia un giovane il cui nome era Andreuccio di Pietro, cozzone[8] di cavalli; il quale, avendo inteso che a Napoli era buon mercato di cavalli, messisi in borsa cinquecento fiorin d'oro, non essendo mai più fuori di casa[9] stato, con altri mercatanti là se n'andò. Dove giunto una domenica sera in sul vespro, dall'oste suo informato, la seguente mattina fu in sul Mercato, e molti ne vide e assai ne gli piacquero e di più e più mercato tenne, né di niuno potendosi accordare, per mostrare che per comperar fosse, sì come rozzo e poco cauto più volte in presenza di chi andava e di chi veniva trasse fuori questa sua borsa de' fiorini che aveva.

E in questi trattati[10] stando, avendo esso la sua borsa mostrata, avvenne che una giovane ciciliana bellissima, ma disposta per piccol pregio[11] a compiacere a qualunque uomo, senza vederla egli[12], passò appresso di lui e la sua borsa vide e subito seco disse: «Chi starebbe meglio di me se quegli denari fosser miei?» e passò oltre. Era con questa giovane una vecchia similmente ciciliana, la quale, come vide Andreuccio, lasciata oltre la giovane andare, affettuosamente corse a abbracciarlo: il che la giovane veggendo, senza dire alcuna cosa, da una delle parti la cominciò a attendere[13]. Andreuccio, alla vecchia rivoltosi e conosciutala, le fece gran festa, e promettendogli essa di venire a lui allo albergo, senza quivi tenere troppo lungo sermone[14], si partì: e Andreuccio si tornò a mercatare ma niente comperò la mattina. La giovane, che prima la borsa d'Andreuccio e poi la contezza[15] della sua vecchia con lui aveva veduta, per tentare se modo alcuno trovar potesse a dovere aver quelli denari, o tutti o parte, cautamente incominciò a domandare chi colui fosse e donde[16] e che quivi facesse e come il conoscesse. La quale ogni cosa così particularmente de' fatti d'Andreuccio le disse come avrebbe per poco[17] detto egli stesso, sì come colei che lungamente in Cicilia col padre di lui e poi a Perugia dimorata era[18], e similmente le contò dove tornasse[19] e perché venuto fosse.

1. Le pietre... trovate: si riferisce alla storia avventurosa narrata nella precedente novella, di Landolfo Rufolo, che perde e recupera più volte la sua fortuna.
2. del novellare... toccava: toccava il turno di narrare.
3. m'hanno... tornata: mi hanno richiamato alla mente.
4. guari: molto.
5. la: quella.
6. addivennero: capitarono.
7. udirete: udrete.
8. cozzone: sensale, mediatore.
9. di casa: da Perugia.
10. in questi trattati: in queste trattative.
11. per piccol pregio: per poco prezzo; infatti la "siciliana" è una prostituta.
12. senza vederla egli: senza che lui la vedesse.
13. da una... attendere: in disparte cominciò a osservarla.
14. sermone: discorso.
15. contezza: familiarità.
16. donde: da dove venisse.
17. per poco: quasi.
18. sì come... era: avendo abitato a lungo con il padre di lui e poi a Perugia.
19. le contò dove tornasse: le raccontò dove sarebbe tornato (per la notte), cioè dove alloggiava.

La giovane, pienamente informata e del parentado di lui e de' nomi, al suo appetito fornire con una sottil malizia, sopra questo fondò la sua intenzione[20]; e a casa tornatasi, mise la vecchia in faccenda[21] per tutto il giorno, acciò che[22] a Andreuccio non potesse tornare; e presa una sua fanticella[23], la quale essa assai bene a così fatti servigi aveva ammaestrata, in sul vespro la mandò all'albergo dove Andreuccio tornava.

La qual, quivi venuta, per ventura lui medesimo, e solo trovò in su la porta e di lui stesso il domandò[24]. Alla quale dicendole egli che era desso[25], essa, tiratolo da parte, disse: «Messere, una gentil donna di questa terra, quando vi piacesse, vi parleria volentieri». Il quale vedendola, tutto postosi mente e parendogli essere un bel fante della persona[26], s'avvisò[27] questa donna dover di lui essere innamorata, quasi[28] altro bel giovane che egli non si trovasse allora in Napoli, e prestamente[29] rispose che era apparecchiato[30] e domandolla dove e quando questa donna parlar gli volesse.

A cui la fanticella rispose: «Messere, quando di venir vi piaccia, ella v'attende in casa sua».

Andreuccio presto, senza alcuna cosa dir nell'albergo, disse: «Or via mettiti avanti, io ti verrò appresso».

Laonde la fanticella a casa di costei il condusse, la quale dimorava in una contrada chiamata Malpertugio[31], la quale quanto sia onesta contrada il nome medesimo il dimostra. Ma esso, niente di ciò sappiendo né suspicando[32], credendosi in uno onestissimo luogo andare e a una cara donna, liberamente, andata la fanticella avanti, se n'entrò nella sua casa; e salendo su per le scale, avendo la fanticella già la sua donna chiamata e detto «Ecco Andreuccio», la vide in capo della scala farsi a aspettarlo.

Ella era ancora assai giovane, di persona grande e con bellissimo viso, vestita e ornata assai orrevolmente[33]; alla quale come Andreuccio fu presso, essa incòntrogli da tre gradi discese[34] con le braccia aperte, e avvinghiatogli il collo alquanto stette senza alcuna cosa dire, quasi da soperchia[35] tenerezza impedita; poi lagrimando gli basciò la fronte e con voce alquanto rotta[36] disse: «O Andreuccio mio, tu sii il ben venuto!»

Esso, maravigliandosi di così tenere carezze, tutto stupefatto rispose: «Madonna, voi siate la ben trovata!»

Ella appresso, per la man presolo, suso nella sua sala il menò, e di quella[37], senza alcuna altra cosa parlare, con lui nella sua camera se n'entrò, la quale di rose, di fiori d'aranci e d'altri odori tutta oliva[38], là dove egli un bellissimo letto incortinato[39] e molte robe su per le stanghe, secondo il costume di là, e altri assai belli e ricchi arnesi vide[40]; per le quali cose, sì come nuovo[41], fermamente credette lei dovere essere non men che gran donna.

E postisi a sedere insieme sopra una cassa che appiè del suo letto era, così gli cominciò a parlare: «Andreuccio, io sono molto certa che tu ti maravigli e delle carezze le quali io ti fo e delle mie lagrime, sì come colui che non mi

20. al suo appetito... intenzione: per soddisfare la sua cupidigia, con un sottile imbroglio organizzò il piano sulla base di queste notizie.

21. mise... faccenda: diede alla vecchia alcune cose da fare.

22. acciò che: affinché.

23. fanticella: giovane servetta.

24. per ventura... domandò: per caso trovò Andreuccio solo sulla porta e gli chiese proprio di lui.

25. desso: proprio lui.

26. tutto postosi... della persona: guardandosi nell'aspetto e sembrandogli di essere un bel giovane. Andreuccio è un vanitoso.

27. s'avvisò: pensò che.

28. quasi: come se.

29. prestamente: subito.

30. apparecchiato: pronto.

31. Malpertugio: quartiere malfamato di Napoli, il cui nome derivava da una stretta apertura (pertugio) che c'era nella cinta delle mura attraverso la quale si raggiungeva il porto per una scorciatoia.

32. né suspicando: niente sospettando, senza timore (*liberamente*), come si dirà dopo.

33. assai orrevolmente: molto decorosamente.

34. incontrogli... discese: scese tre gradini incontro a lui.

35. soperchia: eccessiva.

36. rotta: emozionata.

37. suso... di quella: lo portò in su (al piano di sopra) nel suo salotto e da lì.

38. oliva: profumava.

39. incortinato: ornato di tendaggi.

40. molte... vide: vide molti vestiti (*robe*) posti su traverse di legno secondo l'uso del luogo (*di là*) e altri oggetti di arredamento (*arnesi*) belli e ricchi.

41. sì come nuovo: essendo ingenuo.

conosci e per avventura mai ricordar non m'udisti[42]. Ma tu udirai tosto cosa la quale più ti farà forse maravigliare, sì come è[43] che io sia tua sorella; e dicoti che, poi che Idio m'ha fatta tanta grazia che io anzi la mia morte ho veduto alcuno de' miei fratelli, come che[44] io disideri di vedervi tutti, io non morrò a quella ora che io consolata non muoia[45]. E se tu forse questo mai più non udisti, io tel vo' dire. Pietro, mio padre e tuo, come io credo che tu abbi potuto sapere, dimorò lungamente in Palermo, e per la sua bontà e piacevolezza vi fu e è ancora da quegli che il conobbero amato assai. Ma tra gli altri che molto l'amarono, mia madre, che gentil donna fu e allora era vedova, fu quella che più l'amò, tanto che, posta giù la paura del padre e de' fratelli e il suo onore, in tal guisa con lui si dimesticò, che io ne nacqui e sonne qual tu mi vedi[46]. Poi, sopravenuta cagione[47] a Pietro di partirsi di Palermo e tornare in Perugia, me con la mia madre piccola fanciulla lasciò, né mai, per quello che io sentissi, più né di me né di lei si ricordò: di che io, se mio padre stato non fosse, forte il riprenderei avendo riguardo alla ingratitudine di lui verso mia madre mostrata[48] (lasciamo stare allo amore che a me come a sua figliuola non nata d'una fante né di vil femina[49] dovea portare) la quale le sue cose e sé parimente, senza sapere altrimenti chi egli si fosse, da fedelissimo amor mossa rimise nelle sue mani. Ma che è? Le cose mal fatte e di gran tempo passate sono troppo più agevoli a riprendere che a emendare[50]: la cosa andò pur così. Egli mi lasciò piccola fanciulla in Palermo, dove, cresciuta quasi come io mi sono, mia madre, che ricca donna era, mi diede per moglie a uno da Gergenti[51], gentile uomo e da bene, il quale per amor di mia madre e di me tornò a stare in Palermo; e quivi, come colui che è[52] molto guelfo, cominciò a avere alcuno trattato[53] col nostro re Carlo. Il quale, sentito dal re Federigo prima che dare gli si potesse effetto[54], fu cagione di farci fuggire di Cicilia quando io aspettava essere la maggior cavaleressa[55] che mai in quella isola fosse; donde[56], prese quelle poche cose che prender potemmo (poche dico per rispetto alle molte le quali avavamo), lasciate le terre e li palazzi, in questa terra ne rifuggimmo, dove il re Carlo verso di noi trovammo sì grato che, ristoratici[57] in parte li danni li quali per lui[58] ricevuti avavamo, e possessioni e case ci ha date, e dà continuamente al mio marito, e tuo cognato che è, buona provisione[59], sì come tu potrai ancor vedere. E in questa maniera son qui, dove io, la buona mercè di Dio e non tua[60], fratel mio dolce, ti veggio».

E così detto, da capo il rabbracciò, e ancora teneramente lagrimando gli basciò la fronte.

Andreuccio, udendo questa favola così ordinatamente, così compostamente[61] detta da costei, alla quale in niuno atto moriva la parola tra' denti[62] né balbettava la lingua, e ricordandosi esser vero che il padre era stato in Palermo e per se medesimo[63] de' giovani conoscendo i costumi, che volentieri amano nella giovanezza, e veggendo le tenere lagrime, gli abbracciari e gli onesti

42. sì come... non m'udisti: poiché non mi conosci e forse (*per avventura*: letteralmente, per caso) non mi sentisti mai nominare.
43. sì come è: cioè.
44. come che: sebbene.
45. io non morrò... muoia: qualunque sia l'ora in cui dovrò morire ora morrò contenta.
46. in tal guisa... mi vedi: entrò in confidenza con lui a tal punto che io nacqui da questa relazione e sono (*sonne*) quale tu mi vedi.
47. sopravenuta cagione: essendo sorto un motivo.
48. forte... mostrata: lo rimprovererei molto, considerando l'ingratitudine mostrata nei confronti di mia madre.
49. non... femina: non nata da una serva né da una prostituta.
50. Ma che... emendare: Ma a che cosa serve lamentarsi? Le colpe commesse in un lontano passato sono molto più facili da biasimare che da rimediare.
51. Gergenti: Agrigento.
52. come colui che è: essendo.
53. alcuno trattato: alcuni accordi segreti.
54. Il quale... effetto: questi accordi segreti scoperti dal re Federico di Sicilia prima che potessero realizzarsi. I guelfi, quando gli Angioini persero la Sicilia in seguito alla rivolta dei Vespri siciliani, erano alleati di Carlo II d'Angiò, re di Napoli dal 1285 al 1309, e tramarono inutilmente per riportarlo nell'isola, organizzando congiure contro il re di Sicilia Federico II d'Aragona.
55. cavaleressa: moglie di cavaliere.
56. donde: perciò.
57. ristoratici: risarciti a noi.
58. per lui: per causa sua.
59. buona provisione: ricco stipendio.
60 la buona... e non tua: grazie a Dio, e non a te (che non mi cercasti).
61. compostamente: coerentemente.
62. in niuno... denti: non mancava la parola in nessuna circostanza.
63. per se medesmo: in base alla propria esperienza.

basci[64], ebbe[65] ciò che ella diceva più che per vero. E poscia che[66] ella tacque, le rispose: «Madonna[67], egli non vi dee parer gran cosa se io mi maraviglio; per ciò che nel vero[68], o che mio padre, per che che egli sel facesse, di vostra madre e di voi non ragionasse giammai[69], o che, se egli ne ragionò, a mia notizia venuto non sia, io per me niuna conscenza aveva di voi se non come se non foste[70]; e emmi[71] tanto più caro l'avervi qui mia sorella trovata, quanto io ci sono più solo e meno questo sperava. E nel vero, io non conosco uomo di sì alto affare[72] al quale voi non doveste esser cara, non che a me che un piccolo mercatante sono. Ma d'una cosa vi priego mi facciate chiaro: come sapeste voi che io qui fossi?»

Al quale ella rispose: «Questa mattina mel fé sapere una povera femina la qual molto meco si ritiene[73], per ciò che con nostro padre, per quello che ella mi dica, lungamente e in Palermo e in Perugia stette e se non fosse che più onesta cosa mi parea che tu a me venissi in casa tua che io a te nell'altrui[74], egli ha gran pezza che io a te venuta sarei».

Appresso queste parole ella cominciò distintamente a domandare di tutti i suoi parenti nominatamente[75], alla quale di tutti Andreuccio rispose, per questo ancora più credendo quello che meno di creder gli bisognava.

Essendo stati i ragionamenti[76] lunghi e il caldo grande, ella fece venire greco e confetti[77], e fé dar bere a Andreuccio; il quale, dopo questo, partir volendosi, per ciò che ora di cena era, in niuna guisa il sostenne[78], ma sembiante fatto di forte turbarsi[79], abbracciandol disse: «Ahi lassa me,[80] ché assai chiaro conosco come io ti sia poco cara! Che è a pensare che tu sii[81] con una tua sorella mai più da te non veduta, e in casa sua, dove, qui venendo, smontato esser dovresti[82], e vogli di quella uscire per andare a cenare all'albergo? Di vero tu cenerai con esso meco[83]: e perché[84] mio marito non ci sia, di che forte mi grava[85], io ti saprò bene, secondo donna[86], fare un poco d'onore».

Alla quale Andreuccio, non sappiendo altro che rispondersi, disse: «Io v'ho cara quanto sorella si dee avere, ma se io non ne vado, io sarò tutta sera aspettato a cena, e farò villania[87]».

E ella allora disse: «Lodato sia Idio, se io non ho in casa per cui mandare[88] a dire che tu non sii aspettato! benché tu faresti assai maggior cortesia, e tuo dovere, mandare a dire a' tuoi compagni che qui venissero a cenare, e poi, se pure andare te ne volessi, ve ne potreste tutti andar di brigata[89]».

Andreuccio rispose che de' suoi compagni non volea quella sera, ma, poi che pure a grado l'era, di lui facesse il piacer suo[90]. Ella allora fé vista[91] di mandare a dire all'albergo che egli non fosse atteso a cena; e poi, dopo molti altri ragionamenti, postisi a cena e splendidamente di più vivande serviti, astutamente quella menò per lunga[92] infino alla notte obscura; e essendo da tavola levati e Andreuccio partir volendosi, ella disse che ciò in niuna guisa sofferrebbe[93], per ciò che Napoli non era terra da andarvi per entro di notte, e

64. gli abbracciari... basci: gli abbracci e i baci da sorella.
65. ebbe: ritenne.
66. poscia che: dopo che.
67. Madonna: signora.
68. nel vero: per la verità.
69. per che... ragionasse giammai: per qualunque motivo lo facesse, non ha mai fatto parola di vostra madre né di voi.
70. come se non foste: come se non esisteste.
71. emmi: mi è.
72. sì alto affare: così alto rango.
73. meco si ritiene: si intrattiene molto con me.
74. che tu... nell'altrui: che tu venissi da me in una casa che è anche tua, piuttosto che io da te in casa d'altri.
75. nominatamente: per nome.
76. ragionamenti: discorsi.
77. greco e confetti: vino greco bianco e dolci.
78. in niuna... sostenne: non lo permise assolutamente.
79. sembiante... turbarsi: facendo finta di essere molto rattristata.
80. lassa me: me infelice.
81. Che è... tu sii: come si può pensare che tu sia.
82. smontato... dovresti: avresti dovuto prendere alloggio.
83. con esso meco: con me.
84. e perché: e benché.
85. di che... grava: cosa che mi dispiace molto.
86. secondo donna: per quanto è possibile a una donna.
87. farò villania: mi comporterò in modo scortese.
88. se... per cui mandare: se non ho in casa qualcuno da mandare (all'albergo dove Andreuccio era alloggiato).
89. di brigata: insieme, in compagnia.
90. poi che... piacer suo: dato che così le era gradito, disponesse di lui a suo modo.
91. fé vista: fece finta.
92. menò per lunga: tirò per le lunghe.
93. ciò... sofferrebbe: non l'avrebbe accettato in nessun modo.

massimamente un forestiere; e che, come che egli a cena non fosse atteso aveva mandato a dire, così aveva dello albergo fatto il somigliante[94]. Egli, questo credendo e dilettandogli[95], da falsa credenza[96] ingannato, d'esser con costei, stette. Furono adunque dopo cena i ragionamenti molti e lunghi, non senza cagione[97] tenuti; e essendo della notte una parte passata, ella, lasciato Andreuccio a dormire nella sua camera con un piccol fanciullo che gli mostrasse se egli volesse nulla, con le sue femine in un'altra camera ne s'andò.

Era il caldo grande: per la qual cosa Andreuccio, veggendosi solo rimaso, subitamente si spogliò in farsetto[98] e trassesi i panni di gamba[99], e al capo del letto gli si pose. E richiedendo il naturale uso di dovere diporre il superfluo peso del ventre, dove ciò si facesse domandò quel fanciullo, il quale nell'uno de' canti[100] della camera gli mostrò uno uscio e disse: «Andate là entro». Andreuccio dentro sicuramente passato, gli venne per ventura posto il piè sopra una tavola, la quale, dalla contraposta parte sconfitta dal travicello sopra il quale era, per la qual cosa capolevando questa tavola con lui insieme se n'andò quindi giuso[101]: e di tanto l'amò Idio, che niuno male si fece nella caduta, quantunque alquanto cadesse da alto, ma tutto della bruttura, della quale il luogo era pieno, s'imbrattò. Il quale luogo, acciò che meglio intendiate e quello che è detto e ciò che segue, come stesse vi mosterò. Egli era in un chiassetto stretto, come spesso tra due case veggiamo: sopra due travicelli, tra l'una casa e l'altra posti[102], alcune tavole eran confitte, e il luogo da seder posto; delle quali tavole quella che con lui cadde era l'una.

Ritrovandosi adunque là giù nel chiassetto Andreuccio, dolente del caso, cominciò a chiamare il fanciullo; ma il fanciullo, come sentito l'ebbe cadere, così corse a dirlo alla donna. La quale, corsa alla sua camera, prestamente cercò se i suoi panni v'erano; e trovati i panni e con essi i denari, li quali esso non fidandosi mattamente[103] sempre portava addosso, avendo quello a che ella di Palermo, sirocchia d'un perugin faccendosi, aveva teso il lacciuolo[104], più di lui non curandosi, prestamente andò a chiuder l'uscio del quale egli era uscito quando cadde.

Andreuccio, non rispondendogli il fanciullo, cominciò più forte a chiamare ma ciò era niente[105]. Per che egli, già sospettando e tardi dello inganno cominciandosi a accorgere, salito sopra un muretto che quello chiassolino dalla strada chiudea e nella via disceso, all'uscio della casa, il quale egli molto ben riconobbe, se n'andò, e quivi invano lungamente chiamò e molto il dimenò[106] e percosse. Di che egli piagnendo, come colui che chiara vedea la sua disavventura, cominciò a dire: «Oimè lasso, in come piccol tempo ho io perduti cinquecento fiorini e una sorella!»

E dopo molte altre parole, da capo cominciò a batter l'uscio e a gridare; e tanto fece così, che molti de' circustanti vicini, desti[107], non potendo la noia[108] sofferire, si levarono; e una delle servigiali della donna, in vista tutta sonnacchiosa, fattasi alla finestra proverbiosamente disse[109]: «Chi picchia là giù?»

94. fatto il somigliante: fatta la stessa cosa.
95. dilettandogli: avendo piacere.
96. da falsa credenza: da una fiducia mal riposta.
97. cagione: motivo.
98. farsetto: giubbetto (che si indossa sopra la camicia).
99. i panni di gamba: i calzoni e le mutande.
100. de' canti: degli angoli.
101. dalla contraposta... giuso: dal lato opposto era stata schiodata dalla trave sulla quale poggiava, per cui capovolgendosi (*capolevando*), quest'asse precipitò giù (*giuso*) insieme a lui.
102. Egli era... posti: Andreuccio era caduto in un vicolo stretto (*chiassetto*) come spesso si vedono tra due case, su due travi collocate tra le case erano inchiodate delle assi e qui era il posto per sedere. Boccaccio spiega che nel Medioevo i gabinetti erano sospesi tra due case a mo' di ponte, i vicoli quindi erano vere e proprie fogne a cielo aperto.
103. mattamente: sciocca-mente.
104. avendo... lacciuolo: avendo ottenuto lo scopo (i denari) per cui aveva teso il laccio, preparata la trappola (*il lacciuolo*), fingendosi, lei che era di Palermo, sorella di un perugino.
105. era niente: era inutile.
106. il dimenò: lo scosse (perché sperava che gli aprissero).
107. desti: risvegliati.
108. la noia: il fastidio.
109. una delle servigiali... disse: una delle serve della donna, all'apparenza assonnata, affacciatasi alla finestra, con tono di rimprovero (*proverbiosamente*) disse.

«Oh!» disse Andreuccio, «o non mi conosci tu? Io sono Andreuccio, fratello di madama Fiordaliso[110]».

Al quale ella rispose: «Buono uomo, se tu hai troppo bevuto, va dormi[111] e tornerai domattina; io non so che Andreuccio né che ciance[112] son quelle che tu di'; va' in buona ora[113], e lasciaci dormir, se ti piace».

«Come?» disse Andreuccio «non sai che io mi dico? Certo sì sai; ma se pur son così fatti i parentadi di Cicilia, che in sì piccol termine[114] si dimentichino, rendimi almeno i panni miei li quali lasciati v'ho, e io m'andrò volentier con Dio».

Al quale ella quasi ridendo, disse: «Buono uomo, e' mi par che tu sogni», e il dir questo e il tornarsi dentro e chiuder la finestra fu una cosa.

Di che Andreuccio, già certissimo de' suoi danni, quasi per doglia[115] fu presso a convertire in rabbia la sua grande ira[116], e per ingiuria[117] propose di rivolere quello che per parole riaver non potea; per che da capo, presa una gran pietra, con troppo maggior colpi che prima, fieramente cominciò a percuoter la porta. Per la qual cosa molti de' vicini avanti destisi e levatisi, credendo lui essere alcuno spiacevole il quale queste parole fingesse per noiare quella buona femina[118], recatosi a noia il picchiare il quale egli faceva, fattisi alle finestre, non altramenti che a un can forestiere tutti quegli della contrada abbaiano addosso, cominciarono a dire: «Questa è una gran villania a venire a questa ora a casa le buone femine e dire queste ciance; deh! va con Dio, buono uomo; lasciaci dormir, se ti piace; e se tu hai nulla a far con lei[119], tornerai domane, e non ci dar questa seccaggine stanotte».

Dalle quali parole forse assicurato uno che dentro dalla casa era, ruffiano[120] della buona femina, il quale egli né veduto né sentito avea, si fece alle finestre e con una boce grossa, orribile e fiera[121] disse: «Chi è laggiù?»

Andreuccio, a quella voce levata la testa, vide uno il quale, per quel poco che comprender poté, mostrava di dovere essere un gran bacalare[122], con una barba nera e folta al volto, e come se del letto o da alto sonno si levasse sbadigliava e stropicciavasi gli occhi: a cui egli, non senza paura, rispose: «Io sono un fratello della donna di là entro».

Ma colui non aspettò che Andreuccio finisse la risposta, anzi più rigido[123] assai che prima disse: «Io non so a che io mi tegno[124] che io non vegno là giù, e deati[125] tante bastonate quante io ti veggia muovere[126], asino fastidioso e ebriaco che tu déi essere, che questa notte non ci lascerai dormire persona»; e tornatosi dentro, serrò la finestra.

Alcuni de' vicini, che meglio conoscieno la condizion[127] di colui, umilmente[128] parlando a Andreuccio dissero: «Per Dio, buono uomo, vatti con Dio, non volere stanotte essere ucciso costì; vattene per lo tuo migliore».

Laonde Andreuccio, spaventato dalla voce di colui e dalla vista e sospinto da' conforti di coloro li quali gli pareva che da carità mossi parlassero, doloroso quanto mai alcuno altro e de' suoi denar disperato, verso quella parte

110. Fiordaliso: era realmente il nome della donna che compare in carte napoletane del 1341 come abitante in quella strada malfamata.
111. va dormi: va a dormire.
112. ciance: chiacchiere.
113. in buona ora: una buona volta.
114. in sì... termine: in così poco tempo.
115. per doglia: per il dolore.
116. convertire... ira: dar sfogo al furore con un gesto di rabbia.
117. per ingiuria: con la violenza.
118. alcuno spiacevole... femina: qualche importuno che inventasse quei discorsi per infastidire quella buona donna (in senso ironico).
119. se tu... lei: se hai qualche questione con lei.
120. ruffiano: è il protettore della prostituta Fiordaliso.
121. fiera: feroce.
122. bacalare: persona autorevole.
123. rigido: aspro.
124. a che... tegno: perché mi trattengo.
125. deati: ti dia.
126. quante... muovere: finché non ti veda muovere.
127. la condizion: il ruolo.
128. umilmente: caritatevolmente.

onde il dì aveva la fanticella seguita, senza saper dove s'andasse, prese la via per tornarsi all'albergo. E a se medesimo dispiacendo per lo puzzo che a lui di lui veniva, disideroso di volgersi al mare per lavarsi, si torse a man sinistra e su per una via, chiamata la Ruga catalana[129] si mise. E verso l'alto della città andando, per ventura davanti si vide due che verso di lui con una lanterna in mano venieno, li quali temendo non fosser della famiglia della corte o altri uomini a mal far disposti, per fuggirgli, in un casolare, il qual si vide vicino, pianamente ricoverò. Ma costoro, quasi come a quello proprio luogo inviati andassero, in quel medesimo casolare se n'entrarono; e quivi l'un di loro, scaricati certi ferramenti che in collo avea, con l'altro insieme gl'incominciò a guardare, varie cose sopra quegli ragionando.

E mentre parlavano, disse l'uno: «Che vuol dir questo? Io sento il maggior puzzo che mai mi paresse sentire»; e questo detto, alzata alquanto la lanterna, ebber veduto il cattivel[130] d'Andreuccio, e stupefatti domandar: «Chi è là?»

Andreuccio taceva, ma essi, avvicinatiglisi con lume il domandarono che quivi così brutto[131] facesse: alli quali Andreuccio ciò che avvenuto gli era narrò interamente. Costoro, imaginando dove ciò gli potesse essere avvenuto, dissero fra sé: «Veramente in casa lo scarabone Buttafuoco fia stato questo[132]».

E a lui rivolti, disse l'uno: «Buono uomo, come che tu abbi perduti i tuoi denari, tu hai molto a lodare Idio che quel caso ti venne che tu cadesti né potesti poi in casa rientrare: per ciò che, se caduto non fossi, vivi sicuro che, come prima adormentato ti fossi, saresti stato ammazzato e co' denari avresti la persona perduta. Ma che giova oggimai di piagnere? Tu ne potresti così riavere un denaio come avere delle stelle del cielo: ucciso ne potrai tu bene essere, se colui sente che tu mai ne facci parola».

E detto questo, consigliatisi alquanto, gli dissero: «Vedi, a noi è presa compassion di te; e per ciò, dove tu vogli con noi essere a fare alcuna cosa la quale a fare andiamo, egli ci pare esser molto certi che in parte ti toccherà il valere di troppo più che perduto non hai[133]».

Andreuccio, sì come disperato, rispuose ch'era presto[134].

Era quel dì seppellito uno Arcivescovo di Napoli, chiamato messer Filippo Minutolo[135], e era stato sepellito con ricchissimi ornamenti e con un rubino in dito il quale valeva oltre a cinquecento fiorin d'oro, il quale costoro volevano andare a spogliare; e così a Andreuccio fecer veduto[136].

Laonde Andreuccio, più cupido che consigliato[137], con loro si mise in via; e andando verso la chiesa maggiore[138], e Andreuccio putendo[139] forte, disse l'uno: «Non potremo noi trovar modo che costui si lavasse un poco dove che sia, che egli non putisse così fieramente?»

Disse l'altro: «Sì, noi siam qui presso a un pozzo, al quale suole sempre esser la carrucola e un gran secchione; andianne là e laverenlo spacciatamente[140]».

Giunti a questo pozzo, trovarono che la fune v'era, ma il secchione n'era stato levato; per che insieme deliberarono di legarlo alla fune e di collarlo[141] nel pozzo, e egli là giù si lavasse, e, come lavato fosse, crollasse la fune e essi il tirerebber suso; e così fecero.

129. Ruga catalana: la via Catalana, nella zona del porto.
130. cattivel: infelice.
131. brutto: conciato male.
132. Veramente... questo: una cosa del genre sarà successa certamente nella casa di quel malvivente e ruffiano di Buttafuoco; *scarabone Buttafuoco*: il "caporione", il "guappo" della mala.
133. egli ci pare... non hai: siamo sicuri che per la tua parte ti toccherà una parte superiore a quanto hai perso.
134. presto: pronto, disposto.
135. Filippo Minutolo: personaggio storico, morto il 24 ottobre 1301.
136. fecer veduto: rivelarono.
137. più cupido che consigliato: più avido che prudente.
138. chiesa maggiore: il Duomo della città di Napoli.
139. putendo: puzzando.
140. laverenlo spacciatamente: lo laveremo rapidamente.
141. collarlo: calarlo.

Avvenne che, avendol costor nel pozzo collato, alcuni della famiglia della signoria[142], li quali e per lo caldo e perché corsi erano dietro a alcuno, avendo sete, a quel pozzo venieno a bere; li quali come quegli due videro, incontanente cominciarono a fuggire[143], li famigliari che quivi venivano a bere non avendogli veduti. Essendo già nel fondo del pozzo Andreuccio lavato, dimenò la fune. Costoro, assetati, posti giù lor tavolacci[144] e loro armi e lor gonnelle[145], cominciarono la fune a tirare credendo a quella il secchion pien d'acqua essere appicato. Come Andreuccio si vide alla sponda del pozzo vicino, così, lasciata la fune, con le mani si gittò sopra quella. La qual cosa costor vedendo, da subita paura presi, senza altro dir lasciaron la fune e cominciarono quanto più poterono a fuggire; di che Andreuccio si maravigliò forte, e se egli non si fosse bene attenuto, egli sarebbe infin nel fondo caduto forse non senza suo gran danno o morte; ma pure uscitone e queste arme trovate le quali egli sapeva che i suoi compagni non avean portate, ancora più s'incominciò a maravigliare.

Ma dubitando e non sappiendo che[146], della sua fortuna dolendosi, senza alcuna cosa toccar quindi diliberò di partirsi[147]; e andava senza saper dove. Così andando, si venne scontrato[148] in que' due suoi compagni, li quali a trarlo del pozzo venivano; e come il videro, maravigliandosi forte, il domandarono chi del pozzo l'avesse tratto. Andreuccio rispose che nol sapea, e loro ordinatamente disse come era avvenuto e quello che trovato aveva fuori del pozzo. Di che costoro, avvisatisi come stato era[149], ridendo gli contarono perché s'eran fuggiti e chi stati eran coloro che sù l'avean tirato. E senza più parole fare, essendo già mezza notte, n'andarono alla chiesa maggiore, e in quella assai leggiermente entrarono e furono all'arca[150], la quale era di marmo e molto grande; e con lor ferri il coperchio, ch'era gravissimo[151], sollevaron tanto quanto uno uomo vi potesse entrare, e puntellaronlo.

E fatto questo, cominciò l'uno a dire: «Chi entrerà dentro?»

A cui l'altro rispose: «Non io».

«Né io» disse colui «ma entrivi Andreuccio».

«Questo non farò io» disse Andreuccio.

Verso il quale ammenduni[152] costoro rivolti dissero: «Come non v'entrerai? In fé di Dio, se tu non v'entri, noi ti darem tante d'uno di questi pali di ferro[153] sopra la testa, che noi ti farem cader morto.

Andreuccio, temendo, v'entrò, e entrandovi pensò seco: «Costoro mi ci fanno entrare per ingannarmi, per ciò che, come io avrò loro ogni cosa dato, mentre che io penerò ad[154] uscir dell'arca, essi se ne andranno pe' fatti loro e io rimarrò senza cosa alcuna». E per ciò s'avisò di farsi innanzi tratto la parte sua[155]; e ricordatosi del caro anello che aveva loro udito dire, come fu giù disceso, così di dito il trasse all'arcivescovo e miselo a sé; e poi dato il pasturale[156] e la mitra[157] e' guanti, e spogliatolo infino alla camiscia, ogni cosa dié loro, dicendo che più niente v'avea. Costoro, affermando che esser vi doveva l'anello, gli dissero che cercasse per tutto: ma esso, rispondendo che nol trovava, e sembiante faccendo[158] di cercarne, alquanto gli tenne in aspettare. Costoro che, d'altra parte, eran sì come lui maliziosi[159], dicendo pur[160] che

142. alcuni... della signoria: gendarmi.
143. li quali... fuggire: appena i due ladri ebbero visti i gendarmi subito (*incontanente*) fuggirono.
144. tavolacci: scudi di legno usati dai gendarmi.
145. gonnelle: sopravvesti.
146. dubitando... che: avendo paura e non sapendo di che cosa. La stessa espressione compare anche nella novella di Lisabetta di Messina (> A2 T42).
147. quindi... partirsi: decise di allontanarsi da lì (*quindi*).
148. si venne scontrato: s'imbatté.
149. avvisatisi... era: resisi conto di come erano andate le cose.
150. arca: sepolcro.
151. gravissimo: molto pesante.
152. ammenduni: entrambi.
153. ti darem... ferro: ti daremo tanti colpi con uno di questi pali.
154. penerò a: mi sforzerò per.
155. s'avisò... parte sua: pensò anzitutto (*innanzi tratto*) di farsi la sua parte.
156. pasturale: bastone ricurvo.
157. mitra: copricapo.
158. sembiante faccendo: fingendo.
159. sì... maliziosi: Andreuccio vuol rubare ai ladri e questi non esitano a farlo morire.
160. dicendo pur: continuando a dire.

ben cercasse, preso tempo, tiraron via il puntello che il coperchio dell'arca sostenea, e fuggendosi, lui dentro dall'arca lasciaron racchiuso. La qual cosa sentendo Andreuccio, quale egli allor divenisse, ciascun sel può pensare.

Egli tentò più volte e col capo e con le spalle se alzare potesse il coperchio, ma invano si faticava: per che, da grave dolor vinto, venendo meno, cadde sopra il morto corpo dell'arcivescovo; e chi allora veduti gli avesse malagevolmente avrebbe conosciuto chi più si fosse morto, o l'arcivescovo o egli. Ma poi che in sé fu ritornato, dirottissimamente cominciò a piagnere, veggendosi quivi senza dubbio all'un de' due fini dover pervenire: o in quella arca, non venendovi alcuni più a aprirla, di fame e di puzzo tra' vermini del morto corpo convenirlo morire; o vegnendovi alcuni e trovandovi lui dentro, sì come ladro dovere essere appiccato[161].

E in così fatti pensieri e doloroso molto stando, sentì per la chiesa andar genti e parlar molte persone, le quali, si come egli avvisava, quello andavano a fare che esso co' suoi compagni avean già fatto: di che la paura gli crebbe forte. Ma poi che costoro ebbero l'arca aperta e puntellata, in quistion caddero chi vi dovesse entrare, e niuno il voleva fare; pur dopo lunga tencione[162] un prete disse: «Che paura avete voi? credete voi che egli vi manuchi[163]? Li morti non mangiano gli uomini, io v'entrerò dentro io». E così detto, posto il petto sopra l'orlo dell'arca, volse il capo in fuori e dentro mandò le gambe per doversi giuso calare. Andreuccio, questo vedendo, in piè levatosi, prese il prete per l'una delle gambe e fé sembiante di volerlo giù tirare. La qual cosa sentendo il prete, mise uno strido grandissimo e presto dell'arca si gittò fuori; della qual cosa tutti gli altri spaventati, lasciata l'arca aperta, non altramente a fuggir cominciarono che se da centomilia diavoli fosser perseguitati.

La qual cosa veggendo Andreuccio, lieto oltre a quello che sperava, subito si gittò fuori e per quella via onde era venuto se ne uscì della chiesa; e già avvicinandosi al giorno, con quello anello in dito andando alla ventura, pervenne alla marina e quindi al suo albergo si abbatté[164], dove li suoi compagni e l'albergatore trovò tutta la notte stati in sollecitudine[165] de' fatti suoi. A' quali ciò che avvenuto gli era raccontato, parve per lo consiglio dell'oste loro che costui incontanente[166] si dovesse di Napoli partire; la qual cosa egli fece prestamente e a Perugia tornossi[167], avendo il suo[168] investito in uno anello, dove per comperare cavalli era andato.

161. appiccato: impiccato.
162. tencione: disputa.
163. vi manuchi: vi mangi.
164. si abbatté: capitò per caso.
165. in sollecitudine: in apprensione.
166. incontanente: immediatamente.
167. tornossi: tornò.
168. il suo: il suo danaro.

Analisi e interpretazione

La Fortuna e i suoi colpi di scena
La novella, diversamente da quelle, per esempio, di Ser Ciappelletto o di Lisabetta da Messina, basate soprattutto su situazioni psicologiche, è interamente regolata su colpi di scena dovuti al caso, sapientemente predisposti e che si sviluppano tra la sera della domenica e l'alba del martedì successivo.

Il mercato e l'invito a casa di una donna
La scena del mercato, preceduta dalla sistemazione di Andreuccio nell'albergo, si snoda intorno alla sua inesperienza (*mai più fuori di casa stato* r. 12) e alla sua ingenuità (*rozzo e poco cauto* r. 16), che gli fa mostrare in pubblico la borsa dei fiorini d'oro e poi accettare, spinto dalla vanità, un misterioso invito nella casa di una gentil donna siciliana.
Nel quartiere del Malpertugio ha inizio la prima disavventura del giovane: egli crede alla storia inventata dalla bellissima donna, la quale, fondendo abilmente fantasia e realtà, si finge sua sorella naturale. Trattenuto da questa a cena e invitato anche a dormire, finisce in fondo alla latrina, ovvero nel vicoletto dove si riversavano i liquami. Le sue inutili grida e il suo vano picchiare contro l'uscio lo convincono dell'inganno e del furto subiti.

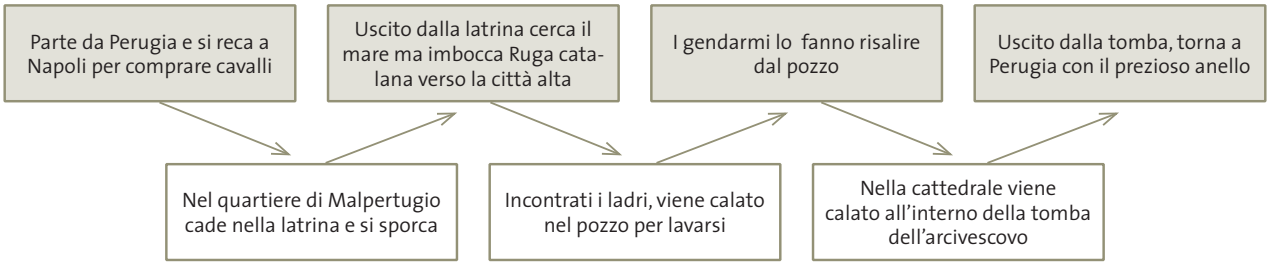
I ladri
La necessità di lavarsi lo spinge verso il mare, ma, invece di scendere, risale una strada malfamata. Si rifugia in un casolare e, maleodorante com'è, attira l'attenzione di due ladri che gli propongono di unirsi a loro. La loro meta è il duomo, dove quel giorno si sono svolti i funerali dell'arcivescovo; forzandone il sarcofago vogliono sottrarre al morto gli ornamenti e un

anello con rubino. Andreuccio si mostra disponibile (più avido che prudente, osserva il narratore). I due compari vogliono però che prima si lavi, perché il fetore impedisce loro di stargli vicino. Andreuccio viene calato in un pozzo e abbandonato quando i due ladri vedono sopraggiungere le guardie. Salvato senza saperlo da queste ultime, rincontra i due compari diretti al duomo.

Il sepolcro della cattedrale
È nella macabra avventura della tomba che Andreuccio raggiunge una malizia identica a quella dei due malviventi e affina le loro stesse armi (*Costoro mi ci fanno entrare per ingannarmi, per ciò che, come io avrò loro ogni cosa dato, mentre che io penerò a uscir dell'arca, essi se ne andranno pe' fatti loro e io rimarrò senza cosa alcuna* rr. 333-336). Convinto dai suoi complici a entrare nel sepolcro, passa loro tutti gli ornamenti dell'arcivescovo, ma finge di non trovare il prezioso anello, così i due tolgono i puntelli al coperchio e lo abbandonano al suo destino di morte. Quando tutto sembra perduto è ancora il caso che fa sopraggiungere un secondo gruppo di ladri; ignari di quanto avvenuto prima, aprono il sepolcro e salvano Andreuccio che può così fare ritorno all'albergo e poi a casa a Perugia.

L'opposizione discesa-risalita
La struttura narrativa ruota intorno alla opposizione basso-alto, chiuso-aperto, che rimanda al rito di iniziazione del giovane (> A2, Approfondimenti, p. 580). Tutta la novella vive di questa contrapposizione, funzionale a esprimere il raggiunto saper vivere del protagonista e il ribaltamento finale della situazione: ingenuo ma non sciocco, Andreuccio si forma alla "scuola" del caso e della fortuna, diventando un buon mercante.

L'opposizione basso-alto nella novella di Andreuccio


Parte da Perugia e si reca a Napoli per comprare cavalli
Uscito dalla latrina cerca il mare ma imbocca Ruga catalana verso la città alta
I gendarmi lo fanno risalire dal pozzo
Uscito dalla tomba, torna a Perugia con il prezioso anello
Nel quartiere di Malpertugio cade nella latrina e si sporca
Incontrati i ladri, viene calato nel pozzo per lavarsi
Nella cattedrale viene calato all'interno della tomba dell'arcivescovo

L'intraprendenza borghese-mercantile
La fortuna, avversa o favorevole, e il caso cieco che ribalta le situazioni si sono sostituiti alla Provvidenza, che nel Medioevo era ritenuta responsabile di tutti i fatti umani. Boccaccio vi aggiunge un secondo fattore, tipicamente borghese, l'«industria», lo spirito di iniziativa, che comprende anche la capacità dell'uomo di reagire ai fatti avversi. Non importa che i protagonisti siano due ladri; l'autore al riguardo non esprime un giudizio morale (lo dimostra il fatto che il furto di oggetti sacri è considerato ironicamente un investimento: *avendo il suo investito in uno anello*. Grazie al suo spirito di iniziativa, Andreuccio se ne torna con un capitale superiore a quello di partenza.

Lo stile
Il ritmo narrativo è veloce e incalzante. La novella, costruita in prevalenza con una sintassi paratattica, in cui il discorso indiretto si alterna al dialogo, affida l'esaltazione dell'intelligenza all'astuto discorso di Fiordaliso (narratrice di terzo grado) confermando così, come nella storia di Ciappelletto, l'importanza che l'autore attribuisce alla capacità di usare le parole.

Il gergo
Numerosi i termini del gergo popolaresco (come il *Malpertugio*), ma si noti in particolare il *gran bacalare* dello *scarabone Buttafuoco*, che crea un contrasto comico: il termine *bacalare*, derivante dal latino medioevale *baccalarius*, dottore coronato d'alloro, è titolo accademico per una persona autorevole, invece qui è usato per indicare il ruffiano protettore di una prostituta, *scarabone* nel gergo della malavita.

Attività

1. La trasformazione di Andreuccio
Le vicissitudini del protagonista determinano in lui una trasformazione. Come viene presentato all'inizio del racconto e come cambia, poi, il suo comportamento? Quale significato assume l'opposizione dal basso verso l'alto, dal chiuso all'aperto?

2. L'ambientazione
La novella descrive efficacemente la realtà di Napoli, un grande centro urbano del tempo. Quali aspetti vengono messi in evidenza di questa città e dei suoi abitanti? Quali dettagli in particolare ti hanno colpito?

3. Il significato della storia
Alla fine della vicenda Andreuccio, che era partito da casa per investire denaro in un acquisto di cavalli, vi fa ritorno con un guadagno insperato e imprevisto. Quale aspetto della realtà umana mette in evidenza questa conclusione?

4. Articolo di giornale
Verso l'esame
Per un confronto sui personaggi del *Decameron* leggi il *dossier* a p. 649 e sviluppa l'attività richiesta.

A 2
⇨ T 42

Pier Paolo Pasolini
Decameron

Liberamente tratto dal *Decameron* di Boccaccio; 1970-71.
Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia di Tonino Delli Colli; musica originale a cura di Pier Paolo Pasolini con la collaborazione di Ennio Morricone.
Prima proiezione: XXI Festival di Berlino, 29 giugno 1971; premi: XXI Festival di Berlino, Orso d'argento.
DVD: Artwork & Design, 2007.

L'episodio *Andreuccio da Perugia*

Lo scrittore Pier Paolo Pasolini si è dedicato anche al cinema e nel 1970-1971 ha scritto la sceneggiatura di nove novelle del *Decameron*.
La scrittura della sceneggiatura di un film è diversa da quella letteraria: alla sceneggiatura manca il resoconto del pensiero e la scrittura è tutta tesa a mostrare ciò che "si vede" e a far intuire ciò che si deve sapere nelle espressioni dei personaggi e nel loro modo di parlare. Lo sceneggiatore di un film immagina le scene e le evoca attraverso la scrittura; poi il regista crea e fotografa le immagini attraverso la macchina da presa.
La sceneggiatura contiene dialoghi e descrizioni di paesaggi, ambienti, comportamenti, azioni, dette didascalie, le quali suggeriscono indicazioni al regista per le inquadrature, per i cambiamenti di luogo o di tempo.
Di seguito presentiamo la sceneggiatura di Pasolini relativa alle prime dodici scene del primo episodio che apre il *Decameron*, tratto dalla novella di Andreuccio da Perugia.

Il testo si apre con la scena del mercato dove il giovane si è recato per comprare dei cavalli. Goffo e inesperto del mondo (egli ha la borsa piena di denaro, che non si preoccupa di tenere celato), viene adocchiato da una furba prostituta siciliana che, per derubarlo, lo invita a cena facendogli balenare la possibilità di un'avventura "galante"; segue la descrizione del "Malpertugio", malfamato quartiere di Napoli, ove dimora la ragazza. Dopo cena, prima di coricarsi, Andreuccio va in bagno, ma un'asse si rompe (in realtà è stata accuratamente segata) e lo sprovveduto vola dentro la latrina. Sporco e puzzolente riesce ad uscire e, messosi a gridare davanti alla porta della siciliana, cercando inutilmente di farsi aprire, attira l'attenzione di tutto il vicinato.

Scena I - II
Mercato di cavalli e somari a Napoli.
ESTERNO. GIORNO.
Un bel burinozzo cammina per il mercato, dove deve comprare un cavallo. Nel contrattare spesso apre e chiude la sua borsa piena di denari.
Ma questo gesto è come visto da una bella siciliana (dall'aria di puttana) con accanto una fanticella e una vecchia anche lei siciliana.
Tutt' a un tratto la giovane vede la vecchia schizzar via, tra cavalli e somari, e andare ad abbracciare il giovanetto burino, molto affettuosamente.
Eccola che dopo un po' ritorna: la giovane (il cui sguardo sulla borsa era stato molto avido) chiede alla sua vecchia serva notizie di quel tipo.

VECCHIA: Eh, quello è Andreuccio! Com'è cresciuto! L'ho conosciuto da ragazzino. Ora è venuto da Perugia, dove abita, per commerciare cavalli. Io conobbi suo padre in Sicilia, tanti e tanti anni fa! (altre esclamazioni, sul tempo che passa ecc.)

La giovane ha gli occhi sempre fissi su Andreuccio che, fresco come una rosa, passa di mercante in mercante, pieno di ottimismo e fiducia nel mondo.

Casa della siciliana a Malpertugio.
ESTERNO. GIORNO.
Malpertugio è un vicolo «il quale quanto sia onesta contrada, il nome medesimo dimostra».
A una delle finestrelle di questo vicolo è affacciata la siciliana, meditabonda, in attesa.
Scena III
Strade davanti all'albergo di Andreuccio.
ESTERNO. GIORNO.
La fanticella che abbiamo visto al mercato, con la siciliana; viene avanti come fanno le bambine, mattarella e nel tempo stesso riservata e scontrosa (è nel momento in cui si cambia età) guardando intorno e cercando.
Ecco là l'albergo dov'è alloggiato Andreuccio, ed ecco là, bighellone e ottimistico, appoggiato allo stipite della porta dell'albergo, Andreuccio che fischietta.
La fanticella gli si avvicina misteriosa e lo tira in disparte; Andreuccio, subito incuriosito e preso dal piacere dell'avventura, facendo la faccia del caso, la segue.

FANTICELLA: Signuri, ce sta 'na bella signorina (con orgoglio), la padroncina mia, ca' si voi vulite, vi vorrebbe parlare...
ANDREUCCIO: (gonfiandosi e sentendosi conquistatore) Con tutto il cuore!
FANTICELLA: Allora venite, che ve sta a aspettà a casa sua!
ANDREUCCIO: (con l'aria ottimistica del cospiratore, a mezza voce) Vai avanti che ti vengo appresso...
La fanticella avanti, e Andreuccio appresso, partono.
Scena IV – V – VII – VIII
Malpertugio.
ESTERNO. GIORNO.
E arrivano al Malpertugio, dove ci vuole tutta l'ingenuità e la bontà di Andreuccio per non avere dei sospetti.
Arrivano sotto la casa della Siciliana ed entrano.

Casa della Siciliana.
INTERNO. GIORNO.
La stanza della Siciliana profuma tutta di rose e di fiori d'arancio: c'è un bellissimo letto incortinato e molte robe su per le stanghe, secondo il costume di là, ed altri assai belli e ricchi arnesi...
Come la fanticella introduce Andreuccio, la Siciliana si precipita su di lui e lo abbraccia come una pazza.

SICILIANA: Oh, Andreuccio mio, tu sii il benvenuto!
Andreuccio, mezzo soffocato dagli abbracci, che deve fare? Risponde ricambiando la gioia.

ANDREUCCIO: E voi, signora, siate la ben trovata!

La Siciliana prende Andreuccio per mano e lo porta a sedere su una panca ai piedi del letto. Qui, comincia subito, con foga la sua storia.

Siciliana: Certo tu ti meravigli a vedere questa mia accoglienza, come ti abbraccio e come ti bacio piangendo... Ma più ancora ti meraviglierai adesso che ti dico che io e te siamo fratello e sorella...
Stupore (un po' deluso) sulla faccia di Andreuccio; e insorgere di benemeriti sentimenti famigliari.
Mentre la Siciliana spiega dettagliatamente con aria molto savia e patetica le tristi vicende del loro comune Padre Pietro, il come e il perché del destino che fino allora aveva separato i fratelli ecc. ecc. (con un ammasso di dettagli, senza che mai «la parola le morisse tra i denti »), entrano alcune guaglioncelle, portando piatti, vivande, bevande, caraffe, frutti, fiori e cominciano a apparecchiare la tavola osservate da un guaglioncello dall'aria già guappa.
Finito che ha di raccontare la sua storia (e finito che hanno le serve di apparecchiare la tavola), la Siciliana, lacrimando, ricomincia a abbracciare Andreuccio, e lo bacia sulla fronte.
Andreuccio si lascia bonaccione baciare e dice:

Andreuccio: So' proprio contento di aver trovato una sorella, tanto più che io so' solo... Che ce volete fa', non tutto il male viene per nuocere... Però, papà non lo facevo così... Embeh, quando si è giovani (fa il segno di chi fa l'amore) lo capisco! Insomma grazie, sorella!
Ma la Siciliana non indugia, prende per mano il fratello ritrovato e lo porta a tavola.

Siciliana: Vieni, vieni adesso, festeggiamo questa giornata!
Le serve partecipano alla gioia e tutte gioiose cominciano a servire.

Malpertugio.
ESTERNO. NOTTE.
È ormai notte profonda. La luna scintilla su Malpertugio.
In fondo all'imboccatura del vicolo c'è un giovanotto dall'aria feroce, che fa paura solo a guardarlo. Intorno a lui c'è un gruppetto di compari, seduti tra le cartacce e gli scalini grondanti di chissà che liquido.
Uno canta una canzone della malavita, e la sua voce si perde su nel vicolo, verso i cieli dove vaga la luna.
CANZONE DEL GIOVANE CAMORRISTA

Casa della Siciliana.
INTERNO. NOTTE.
Le donne stanno portando via la tavola coi resti della cena. La Siciliana è sulla porta che dà nell'altra stanza; e come le donne hanno compiuto il loro dovere e sono uscite, anche lei le segue, ma prima dà la buonanotte al fratello.

Siciliana: Ecco, adesso ti fai un bel sonno e domani mattina te ne vai. Napoli non è città da girarci di notte... Buon riposo, fratello mio, a domani!
Andreuccio: *(nell'inaspettata pace famigliare)* Buonanotte, sorella!
La Siciliana e le donne sono uscite, ma non senza un'ultima raccomandazione della Siciliana.
Siciliana: Lascio con te questo guaglioncello, se tu avessi bisogno di qualche cosa...

Scena IX
C'è un gran caldo: dalla finestrella aperta, col caldo entra la canzone del guappo. Il guaglioncello se ne sta da una parte; ambiguo. E il buon Andreuccio comincia a spogliarsi per mettersi a letto.
Quando è in camicia, accusa manifestamente un bisogno corporale, passandosi con una improvvisa e passeggera malinconia le mani sulla pancia. Si rivolge al guaglioncello.

Andreuccio: Dove è il... il...
Guaglioncello: Trasite da chilla parte.
E indica un usciolino sulla parete. Andreuccio va all'usciolino e lo apre diligentemente. Ma l'asse su cui deve mettere i piedi per adempiere alla sua necessità (lo vediamo in dettaglio) è «sconfitta dal travicello sopra il quale era»: e come Andreuccio vi mette piede...

Scena X - XI - XII
...l'asse si stacca e Andreuccio cade dentro la merda: e per fortuna che non si ammazza, perché non è piccolo il salto.
Nella merda – dentro il casotto che stava sul vicolo tra due case, come poi vedremo – Andreuccio comincia a gridare aiuto.

Casa della Siciliana.
INTERNO. NOTTE.
Come sente gridare aiuto, il guaglioncello corre a bussare alla porta della Siciliana. Questa accorre, va a rovistare tra i panni di Andreuccio, trova la borsa coi soldi e chiude l'usciolo del cesso.

Cesso.
INTERNO/ESTERNO. GIORNO.
Andreuccio si sente perduto. La puzza fa perdere i sensi. Con uno sforzo disperato riesce ad issarsi sul muretto che, sospeso fra le due case, dà sulla strada, e quindi a saltare giù nella strada.
La camicia, imbevuta del liquido del cesso, gli sta incollata addosso con un orribile fetore. Così egli va all'uscio. Dove poche ore prima era entrato con la fanticella e comincia a bussare come un matto.
Una delle «servigiali» della Siciliana si fa alla finestrella.

Serva: Chi picchia laggiù?
Andreuccio: Oh, non mi conosci? Sono Andreuccio, il fratello della Siciliana!
Serva: Buon uomo, se tu hai troppo bevuto, va a farti una dormita e torna domani mattina! Io nun aggio mai sentito parlà de sto Andreuccio! Va, va e lasciaci dormire in pace!
Andreuccio: Come? Durano così poco le parentele in Sicilia? Ohi, ohi! Ma se non vuoi aprirmi gettami almeno i miei panni e la mia borsa coi denari!
Serva: *(ridendo)* Buon uomo, mi par che tu stai sognando!
E chiude la finestrella sbattendola. Allora al buon Andreuccio vengono le furie e ricomincia a picchiare sulla porta all'impazzata.
Pian piano tutto il vicinato comincia a farsi sonnacchioso, e poi napoletanamente appassionato, alle finestrelle. Ognuno naturalmente dice la sua.

Vicinato: Questa è una maleducazione, venire a quest'ora a disturbare queste buone donne!
Uhee, vattinne, buon uomo!
Facci dormire, per piacere! Se hai qualche affare torna domani e non ci scocciare a quest'ora.

I riti di iniziazione dalle società preletterate al mondo borghese

Presso le civiltà antiche gli adolescenti erano allontanati dalla famiglia e sottoposti a prove difficili, dopo il superamento delle quali erano accolti nella società adulta e ricevevano le armi.

Omero nell'*Odissea* (VIII sec. a.C.) racconta una prova di coraggio e di forza del giovinetto Odisseo nel corso di una battuta di caccia al cinghiale, una specie di iniziazione all'abilità e al coraggio che preludeva al duello e alla guerra (Libro XIX, vv. 386-479).

Le prove iniziatiche nelle società antiche

La studiosa Eva Cantarella, in un suo saggio del 1998, fornisce indicazioni molto interessanti sul significato storico dei riti di iniziazione presso le società antiche orali o preletterate.

«In queste società, il passaggio da una classe di età a quella successiva è assai più importante di quello che oggi chiamiamo un compleanno. Il rito di passaggio, infatti, indica la collocazione sociale e il ruolo della persona che lo compie; essa, da quel momento, è tenuta a svolgere i compiti che la collettività le ha assegnato ammettendola al gruppo. Più specificamente, il ragazzo che raggiunge la pubertà diventa uno di coloro ai quali sono affidate la difesa della comunità dagli attacchi esterni e la funzione di procacciare il cibo cacciando. [...]

Al di là delle varianti che li contraddistinguono, i riti di passaggio (le cui origini si perdono nella notte dei tempi) hanno una struttura di base costante. Essi sono suddivisi in tre fasi: una prima fase di allontanamento-separazione (dalla collettività), una seconda di segregazione e una terza di aggregazione. La prima fase segna il distacco dell'iniziando (cioè del ragazzo destinato a cambiare classe d'età) dal gruppo di coetanei con i quali sino a quel momento è vissuto in stretta comunione. Uscito dal gruppo, l'iniziando trascorre un periodo lontano dalla comunità, vivendo al di fuori delle regole civili e imparando da un istruttore a svolgere i compiti dell'adulto (la guerra e la caccia). Durante questo periodo di segregazione, che gli antropologi chiamano anche di "margine" o di "licenza", egli è sottoposto a prove, spesso difficili e dolorose: i ragazzi spartani, ad esempio, venivano fustigati, e in molte società tribali odierne subiscono la scarnificazione, vengono cioè tagliuzzati con strumenti acuminati che lasciano sul loro viso e sul loro corpo delle cicatrici fittissime, volutamente disposte in modo da sembrare un disegno decorativo. Talvolta, durante il periodo di margine, l'iniziando compie un gesto che rappresenta simbolicamente la sua morte; a volte, invece, in assenza di un gesto specifico di questo tipo, è il periodo stesso di margine a essere inteso come un simbolismo di morte. In altri termini, dopo essersi allontanato dalla collettività, l'iniziando muore simbolicamente come appartenente alla classe inferiore; superate le prove iniziatiche, egli rinasce come membro del gruppo di età superiore, e come tale fa ritorno nella comunità (terza fase dell'aggregazione, solennizzata da appositi riti e processioni)».

(Cantarella, 1998)

Le prove del cavaliere

Nell'immaginario letterario medioevale, e in particolare nei romanzi bretoni-arturiani, il protagonista, generalmente un giovane cavaliere, si metteva in viaggio in cerca di qualcuno o di qualcosa, ma in realtà di se stesso, e la ricerca (la *quête*, in francese), ricca di avventure, di prove di coraggio e di interventi magici, diventava un percorso di formazione, di preparazione alla vita adulta.

Le prove del mercante

Il viaggio iniziatico di Andreuccio, di notte e in solitudine, ripropone gli schemi dei riti di iniziazione all'età adulta delle civiltà antiche e presenta le funzioni narrative proprie di molte fiabe: allontanamento, infrazione, danneggiamento, marchiatura, persecuzione, salvataggio, ritorno.

Di particolare c'è che il viaggio iniziatico di Andreuccio è quello di un mercante, che per intraprendere la sua attività e acquisire le doti necessarie alla mercatura deve affrontare delle prove. In ciò consiste anche l'originalità di Boccaccio, l'aver saputo fondere la componente antropologica e mitica con quella economicistica della società mercantile del suo tempo.

Ambrogio Lorenzetti, **Mercante e cavalieri**, particolare di *Gli effetti del Buon Governo in città e in campagna*, 1338-1339. Siena, Palazzo Pubblico.

PER LO STUDIO

a. Quali sono le tre fasi costanti nei riti di passaggio propri delle società antiche?

b. A quali prove sono sottoposti il cavaliere nella società feudale e il mercante nella società borghese-comunale?

Lisabetta da Messina

A 2
T 42

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985

Siamo nella Quarta giornata, dedicata agli amori infelici. Filomena, novellatrice di turno, racconta la storia di Lisabetta da Messina. È la quinta novella della giornata.

I fratelli d'Ellisabetta uccidon l'amante di lei; egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterato; ella occultamente disotterra la testa e mettela in un testo di bassilico[1], e quivi sù piagnendo ogni dì per una grande ora[2], i fratelli gliele tolgono[3], e ella se ne muore di dolor poco appresso.

Finita la novella d'Elissa[4], e alquanto dal re commendata, a Filomena fu imposto che ragionasse: la quale, tutta piena di compassione del misero Gerbino e della sua donna, dopo un pietoso sospiro incominciò.

La mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sì alta condizione come costor furono de' quali Elissa ha raccontato, ma ella per avventura non sarà men pietosa; e a ricordarmi di quella mi tira[5] Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente[6] avvenne.

Erano adunque in Messina tre giovani fratelli e mercatanti, e assai ricchi uomini rimasi dopo la morte del padre loro, il quale fu da San Gimignano[7]; e avevano una loro sorella chiamata Lisabetta, giovane assai bella e costumata[8], la quale, che che se ne fosse cagione, ancora maritata non aveano. E avevano oltre a ciò questi tre fratelli in un lor fondaco[9] un giovanetto pisano chiamato Lorenzo, che tutti i lor fatti guidava e faceva[10]; il quale, essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo più volte Lisabetta guatato[11], avvenne che egli le incominciò stranamente[12] a piacere. Di che Lorenzo accortosi e una volta e altra, similmente, lasciati suoi altri innamoramenti di fuori[13], incominciò a porre l'animo a lei; e sì andò la bisogna[14], che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che, assicuratisi[15], fecero di quello che più disiderava ciascuno.

E in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere[16], non seppero sì segretamente fare, che[17] una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che[18] il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se n'accorgesse. Il quale, per ciò che savio giovane era, quantunque molto noioso gli fosse a ciò sapere, pur mosso da più onesto consiglio, senza far motto o dir cosa alcuna, varie cose fra sé rivolgendo intorno a questo fatto, infino alla mattina seguente trapassò[19]. Poi, venuto il giorno, a' suoi fratelli ciò che veduto aveva la passata notte d'Elisabetta e di Lorenzo raccontò, e con loro insieme, dopo lungo consiglio, diliberò di questa cosa, acciò che né

1. testo di bassilico: un vaso di basilico; testo è un latinismo da *testum*, "vaso di terracotta" per le piante.

2. per una grande ora: per molto tempo

3. gliele tolgono: glielo tolgono (il vaso).

4. Elissa: spesso nel *Decameron* il riferimento a un particolare della novella precedente collega un racconto a un altro. In questo caso Gerbino e la sua amata, la figlia del re di Tunisia, sono i protagonisti della precedente novella narrata da Elissa: i due giovani sono stati uccisi, uno dallo zio, re di Sicilia, e l'altra dai saraceni. Il riferimento alla Sicilia suggerisce a Filomena di raccontare la storia di Lisabetta da Messina.

5. mi tira: mi spinge.

6. l'accidente: il fatto.

7. San Gimignano: storicamente è stato accertato che a Messina nel periodo tra il Due-Trecento c'erano effettivamente numerosi mercanti originari della città toscana di San Giminiano, vicino Siena.

8. costumata: educata e onesta.

9. fondaco: bottega, magazzino.

10. tutti... faceva: si occupava di tutti i loro affari.

11. guatato: guardato.

12. stranamente: in una maniera fuori dell'ordinario, cioè con particolare intensità.

13. lasciati... fuori: tralasciati gli altri amori al di fuori di quello.

14. la bisogna: la faccenda.

15. assicuratisi: sentendosi sicuri (di non venire scoperti).

16. avendo insieme... piacere: trascorrendo insieme molte ore felici con grande piacere d'amore.

17. non seppero... che: non seppero agire segretamente, tanto che.

18. che: accadde che.

19. Il quale... trapassò: il maggiore dei fratelli (*Il quale*), poiché era un giovane saggio, sebbene fosse infastidito dallo scoprire la cosa (che Lisabetta andava di notte nella camera di Lorenzo), tuttavia, spinto da un prudente pensiero (*onesto consiglio*) senza far parola o dire alcunché aspettò (*trapassò*) fino alla mattina seguente, pensando fra sé varie cose intorno all'accaduto.

a loro né alla sirocchia alcuna infamia ne seguisse, di passarsene tacitamente e d'infignersi del tutto d'averne alcuna cosa veduta o saputa infino a tanto che tempo venisse nel quale essi, senza danno o sconcio di loro, questa vergogna, avanti che più andasse innanzi, si potessero torre dal viso[20].

E in tal disposizion dimorando, così cianciando[21] e ridendo con Lorenzo come usati erano, avvenne che, sembianti faccendo d'andare fuori della città a diletto tutti e tre, seco menaron Lorenzo[22] e pervenuti in un luogo molto solitario e rimoto, veggendosi il destro[23], Lorenzo, che di ciò niuna guardia prendeva[24], uccisono e sotterrarono in guisa[25] che niuna persona se n'accorse. E in Messina tornatisi, dieder voce[26] d'averlo per loro bisogne mandato in alcun luogo; il che leggiermente[27] creduto fu, per ciò che spesse volte eran di mandarlo da torno usati.

Non tornando Lorenzo, e Lisabetta molto spesso e sollecitamente[28] i fratei domandandone, sì come colei a cui la dimora lunga gravava[29], avvenne un giorno che, domandandone ella molto istantemente[30], che l'uno de' fratelli disse: «Che vuol dir questo? che hai tu a far di Lorenzo, che tu ne domandi così spesso? Se tu ne domanderai più, noi ti faremo quella risposta che ti si conviene[31]». Per che la giovane dolente e trista, temendo e non sappiendo[32] che, senza più domandarne si stava, e assai volte la notte pietosamente il chiamava e pregava che ne venisse e alcuna volta con molte lagrime della sua lunga dimora[33] si doleva e senza punto rallegrarsi[34] sempre aspettando si stava.

Avvenne una notte che, avendo costei molto pianto Lorenzo che non tornava e essendosi alla fine piagnendo addormentata, Lorenzo l'apparve nel sonno, pallido e tutto rabbuffato[35] e co' panni tutti stracciati e fracidi: e parvele che egli dicesse: «O Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia lunga dimora t'atristi, e me con le tue lagrime fieramente accusi; e per ciò sappi che io non posso più ritornarci[36], per ciò che l'ultimo dì che tu mi vedesti i tuoi fratelli m'uccisono». E disegnatole[37] il luogo dove sotterrato l'aveano, le disse che più nol chiamasse né l'aspettasse, e disparve.

La giovane, destatasi e dando fede alla visione, amaramente pianse. Poi la mattina levata, non avendo ardire di dire alcuna cosa a' fratelli, propose di volere andare al mostrato luogo e di vedere se ciò fosse vero che nel sonno l'era paruto[38]. E avuta la lincenzia da' fratelli d'andare alquanto fuor della terra a diporto, in compagnia d'una che altra volta con loro era stata[39] e tutti i suoi fatti sapeva, quanto più tosto poté là se n'andò; e tolte via foglie secche che nel luogo erano, dove men dura le parve la terra, quivi cavò[40]; né ebbe guari cavato[41], che ella trovò il corpo del suo misero amante in niuna cosa ancora guasto né corrotto: per che manifestamente conobbe essere stata vera la sua visione. Di che più che altra femina dolorosa, conoscendo che quivi

20. dopo lungo... dal viso: dopo lunga riflessione decise insieme a loro di lasciar stare la cosa senza farne parola e di fingere (*infignersi*) di non aver visto o saputo assolutamente niente, affinché né a loro né alla sorella (*sirocchia*) ne venisse disonore (*infamia*) fino al momento in cui senza loro danno o disonore (*sconcio*), potessero togliersi dalla vista questa vergogna, prima che essa procedesse ulteriormente.

21. cianciando: chiacchierando.

22. sembianti... Lorenzo: facendo finta di andare fuori città a divertirsi (*a diletto*) tutti e tre insieme, portarono con loro (*seco*: letteralmente, con sé) Lorenzo.

23. veggendosi il destro: considerando l'occasione favorevole.

24. niuna... prendeva: non stava in alcuna difesa.

25. in guisa: in modo.

26. dieder voce: diffusero la notizia.

27. leggiermente: con facilità.

28. sollecitamente: con insistenza.

29. sì come... gravava: poiché il lungo ritardo le pesava.

30. molto istantemente: con preoccupazione insistente.

31. Se tu... si conviene: se continuerai a domandare ancora (*più*) di lui noi ti daremo la risposta che meriti.

32. temendo e non sappiendo: avendo paura e non sapendo che cosa dovesse temere.

33. dimora: assenza.

34. senza... rallegrarsi: senza rallegrarsi affatto.

35. rabbuffato: spettinato, con i capelli arruffati.

36. ritornarci: ritornare lì.

37. disegnatole: indicatole con precisione.

38. vedere se... paruto: vedere se corrispondeva alla realtà ciò che le era apparso in sogno.

39. avuta la licenzia... stata: avuto il permesso di uscire fuori della città di Messina (*fuor della terra*) a passeggio (*a diporto*) con una donna che in precedenza (*altra volta*) era stata al loro servizio.

40. quivi cavò: qui scavò.

41. né... cavato: e non aveva ancora scavato molto (*guari*).

non era da piagnere[42], se avesse potuto volentier tutto il corpo n'avrebbe portato per dargli più convenevole sepoltura; ma veggendo che ciò esser non poteva, con un coltello il meglio che poté gli spiccò dallo 'mbusto[43] la testa, e quella in uno asciugatoio inviluppata, e la terra sopra l'altro corpo[44] gittata, messala in grembo alla fante, senza essere stata da alcun veduta, quindi si dipartì[45] e tornossene a casa sua.

Quivi con questa testa nella sua camera rinchiusasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille basci dandole in ogni parte. Poi prese una grande e bel testo[46], di questi ne' quali si pianta la persa[47] o il basilico, e dentro la vi mise fasciata in un bel drappo; e poi messavi sù la terra, sù vi piantò parecchi piedi[48] di bellissimo basilico salernetano[49], e quegli di niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci o delle sue lagrime non innaffiava giammai[50]. E per usanza aveva preso di sedersi sempre a questo testo vicina, e quello con tutto il suo disidero vagheggiare[51], sì come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso: e poi che molto vagheggiato l'avea, sopr'esso andatasene cominciava a piagnere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea.

Il basilico, sì per lo lungo e continuo studio, sì per la grassezza della terra procedente dalla testa corrotta[52] che dentro v'era, divenne bellissimo e odorifero molto; e servando la giovane questa maniera del continuo[53], più volte da' suoi vicini fu veduta. Li quali, maravigliandosi i fratelli della sua guasta bellezza e di ciò che gli occhi le parevano della testa fuggiti[54], il disser loro: «Noi ci siamo accorti che ella ogni dì tiene la cotal maniera». Il che udendo i fratelli e accorgendosene, avendonela alcuna volta ripresa e non giovando, nascosamente da lei fecero portar via questo testo; il quale non ritrovandolo ella, con grandissima instanzia[55] molte volte richiese, e non essendole renduto, non cessando il pianto e le lagrime, infermò, né altro che il testo suo nella infermità domandava. I giovani si maravigliavan forte di questo adimandare, e per ciò vollero vedere che dentro vi fosse; e versata la terra, videro il drappo e in quello la testa non ancora sì consumata, che essi alla capellatura crespa non conoscessero lei essere quella di Lorenzo. Di che essi si maravigliaron forte e temettero non questa cosa si risapesse: e sotterrata quella, senza altro dire, cautamente di Messina uscitisi e ordinato come di quindi si ritraessono[56], se n'andarono a Napoli.

La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando[57], piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo[58] divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:

Qual esso fu lo malo cristiano,
che mi furò la grasta[59], *et cetera*.

42. Di che... piagnere: Addolorata di ciò più di qualunque altra donna, comprendendo che non era il posto in cui mettersi a piangere.

43. dallo 'mbusto: dal busto.

44. l'altro corpo: il resto del corpo.

45. si dipartì: si allontanò.

46. una grande e bel testo: il vaso è grande per poter contenere la testa e bello, cioè degno della bellezza di Lorenzo e del suo amore.

47. la persa: la maggiorana.

48. parecchi piedi: parecchie piantine.

49. basilico salernetano: basilico salernitano profumato.

50. di niuna... giammai: non innaffiava con nessun altro elemento se non acqua di rose o di fiori d'arancio o con le sue lacrime.

51. disidero vagheggiare: desiderio amoroso.

52. testa corrotta: testa decomposta.

53. del continuo: continuamente.

54. gli occhi... fuggiti: gli occhi le si erano infossati così che sembravano scomparsi (*fuggiti*) dal capo.

55. istanzia: insistenza.

56. ordinato... si ritraessono: stabilito il modo di trasferirsi da Messina, se ne andarono a Napoli.

57. non restando... adimandando: non cessando di piangere e chiedendo sempre del suo vaso.

58. poi a certo tempo: dopo un certo tempo.

59. Qual esso... la grasta: chi fu l'uomo malvagio che mi rubò il vaso di fiori.

Conflitto tra logica mercantile e ragioni dell'amore

La tragica storia di Lisabetta da Messina nasce dal contrasto fra le ragioni dell'amore e quelle dell'interesse economico. La ragazza è "colpevole" di essersi innamorata di un giovane socialmente inferiore ed è da lui ricambiata, perché l'eros è una forza naturale che non conosce distinzioni sociali. Possiamo suddividere la novella in tre macrosequenze: l'innamoramento, l'opposizione dei fratelli e l'omicidio; la visione in sogno e il ritrovamento del cadavere; la morte di Lisabetta.

L'innamoramento, l'opposizione dei fratelli e l'omicidio	A Messina nasce l'amore tra Lisabetta e Lorenzo, quest'ultimo alle dipendenze dei fratelli della ragazza. Dopo i primi incontri segreti, i due giovani trascurano la prudenza e una notte il maggiore dei fratelli scopre la relazione; ne parla con gli altri due e insieme decidono di uccidere Lorenzo.
La visione in sogno e il ritrovamento del cadavere	Tutta la narrazione, che fino a questo momento è stata piuttosto rapida ed essenziale, ruota ora con un ritmo piuttosto lento intorno alla figura di Lisabetta, alle sue insistenti domande sulla scomparsa di Lorenzo, al sogno, alla scoperta del corpo dell'amante, al vaso in cui seppellisce la testa di lui per tenerla sempre con sé, al basilico che lei innaffia con acqua profumata e con il pianto. La sua decisione di tagliare la testa di Lorenzo è tanto ferma quanto folle, come lo è il morboso atteggiamento conseguente di non distaccarsene mai.
La morte di Lisabetta	La vicenda precipita rapidamente verso un tragico epilogo. Alla sottrazione del vaso, alla scoperta della testa ancora riconoscibile da parte dei fratelli e al trasferimento a Napoli seguono l'angoscia distruttiva della ragazza e la sua morte.

La caratterizzazione dei personaggi

I personaggi non sono descritti ma presentati attraverso le azioni che compiono, isolati e chiusi nei loro sentimenti e nei loro pensieri. Molto limitato è l'uso del discorso diretto (solo in tre momenti): tra Lisabetta e i fratelli non c'è alcuna possibilità di comunicazione e al dialogo si sostituisce l'indagine psicologica della sventurata protagonista.

I tre fratelli: pregiudizi e interessi economici

I tre giovani mercanti toscani di San Giminiano, trasferitisi a Messina nel magazzino ereditato dal padre, sono dediti agli affari e a difendere i propri interessi. Scoperta per caso la relazione amorosa di Lisabetta, il fratello maggiore sul momento non interviene, poi, invece di pensare a un matrimonio, prende accordi con gli altri due per uccidere Lorenzo. Il pregiudizio sociale (quell'amore potrebbe danneggiare la loro reputazione e anche l'attività commerciale) unito all'adempimento all'antico codice della vendetta e del delitto d'onore ispirano il gelido agire di questi ricchi borghesi, in un crescendo di disumana sopraffazione.

Dopo il delitto, i fratelli non si accorgono neppure del dolore e della *guasta bellezza* della fanciulla; a metterli sull'avviso sono i vicini, che hanno notato gli strani comportamenti della ragazza. Infine la macabra scoperta del teschio, la paura d'essere scoperti e arrestati, il rapido trasferimento a Napoli.

Lisabetta e Lorenzo: il fiore dell'amore

Lisabetta, bella e bene educata, è attirata dal fascino del bello e intelligente Lorenzo e insieme si abbandonano alla forza invincibile dell'amore. La passione è condensata nella intensità degli sguardi di Lisabetta. È con la forza degli occhi che conquista Lorenzo (*avendolo più volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente a piacere. Di che Lorenzo accortosi e una volta e altra, similmente, lasciati suoi altri innamoramenti di fuori, incominciò a porre l'animo a lei; e sì andò la bisogna, che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che, assicuratisi, fecero di quello che più disiderava ciascuno* rr. 18-23).

Con la scomparsa dell'amato, nel cuore di lei comincia a crescere l'ansia, tumultuosa e ancora confusa (*temendo e non sappiendo che* rr. 50-51). Dopo che le appare in sogno, la ragazza ancora mostra dinamismo e forza di volontà, poi cede alla prostrazione, e infine ai gesti di una silenziosa e progressiva follia (*gli occhi le parevano della testa fuggiti* r. 94). Lisabetta è l'eroina e, insieme, la vittima dell'amore inteso come energia passionale, ma anche come sentimento tenero e delicato, come attesa disperata che si lega a un gentile e dolente rito (far crescere il basilico è, per lei, come mantenere in vita l'amante), cui la ragazza non viene meno se non con la morte.

L'ideologia dell'autore

In base alla conclusione della vicenda (il trasferimento dell'attività a Napoli e la diffusione dell'accaduto attraverso una canzone popolare), sembra trionfare la forza dell'amore. Proprio perché le ragioni della "mercatura" e i sentimenti dell'amore appaiono incomunicabili, Boccaccio vuole dirci che essi devono conciliarsi, altrimenti i rapporti umani si stravolgono; l'amore trionfa, sì, ma l'esito è tragico, diventa patetico gemito e sommesso canto. In definitiva, l'ideale perseguito dall'autore è di rispettare con equilibrio sia le leggi di natura (l'amore è una forza naturale da non reprimere) sia le regole della vita civile (la convenienza, l'onore).

Lo stile classicheggiante

Lo stile è classicheggiante, con numerose subordinate. Molto complesso è l'andamento del periodo indicante l'imprudenza di Lisabetta e di Lorenzo e la scoperta della relazione da parte del fratello maggiore: la complessità sintattica delle sette frasi che costituiscono il periodo

(*E in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere, non seppero sì segretamente fare, che una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se n'accorgesse* rr. 24-27), introduce al drammatico sviluppo degli eventi:

- dalla proposizione principale (*non seppero sì segretamente fare*)
- dipendono due implicite causali tra loro coordinate (*E in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere*)
- e una consecutiva (*che il maggiore de' fratelli... non se n'accorgesse*)
- all'interno delle quali sono poste due incidentali – una temporale, l'altra esclusiva – (*andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva... senza accorgersene ella*), la prima delle quali ha sua volta una subordinata relativa implicita (*dove Lorenzo dormiva*).

Disposizione della frase in Boccaccio	Gerarchia sintattica (con parafrasi)
E in questo continuando	Poiché continuavano a farlo
e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere	e poiché trascorrevano insieme molte ore felici e con grande piacere d'amore
non seppero sì segretamente fare,	Una notte (Lisabetta e Lorenzo) non riuscirono a incontrarsi con sufficiente segretezza
che una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva,	mentre Lisabetta andava
che il maggior de' fratelli,	dove Lorenzo dormiva
senza accorgersene ella,	da impedire al fratello maggiore di accorgersene
non se n'accorgesse	senza che lei s'accorgesse (di essere stata scoperta)

Il lessico

Anche a livello lessicale numerosi termini rinviano all'area semantica della sofferenza, che diventa progressivamente angoscia, ossessione distruttiva e morte (*la giovane dolente e trista... pietosamente il chiamava e pregava... con molte lagrime... si doleva... amaramente pianse... femina dolorosa... lungamente e amaramente pianse... cominciava a piagnere... piagnea... non cessando il pianto e le lagrime, infermò... piagnendo si morì*).

Attività

1. La caratterizzazione della protagonista

Riassumi in 30-40 righe la novella, mettendo in risalto l'ambiente sociale in cui si svolge la vicenda, i sentimenti, le azioni di Lisabetta. Puoi seguire la seguente traccia di sviluppo:

- l'innamoramento
- la lunga assenza di Lorenzo
- il sogno
- il ritrovamento del corpo di Lorenzo
- le reazioni nei confronti dei fratelli oppressori.

2. Il messaggio dell'autore

Parlare

I tre fratelli uccidono Lorenzo per tenere nascosto quell'amore che potrebbe danneggiare la loro reputazione e anche l'attività commerciale. In base alla conclusione della vicenda (il trasferimento dell'attività a Napoli e la diffusione dell'accaduto attraverso una canzone popolare), quale messaggio Boccaccio intende comunicare? Ti sembra che trionfi la logica della mercatura o la forza dell'amore? Rispondi alle domande con precisi riferimenti all'ideologia dell'autore e ai temi del *Decameron* (hai a disposizione 10 minuti).

A 2
T 43

Nastagio degli Onesti

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985.

La novella di Nastagio è l'ottava della Quinta giornata, in cui si narrano storie d'amore all'inizio infelici ma con lieto fine. La narratrice di turno è Filomena.

Nastagio degli Onesti[1], *amando una de' Traversari*[2], *spende le sue ricchezze senza essere amato; vassene, pregato da' suoi a Chiassi*[3]*; quivi vede cacciare a*[4] *un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani; invita i parenti suoi e quella donna amata da lui a un desinare*[5]*, la quale vede questa medesima giovane sbranare, e temendo di simile avvenimento prende per marito Nastagio.*

Come la Lauretta si tacque, così, per comandamento della reina[6], cominciò Filomena.

Amabili donne, come in noi è la pietà commendata[7], così ancora in noi è dalla divina giustizia rigidamente la crudeltà vendicata; il che acciò che io vi dimostri e materia vi déa di cacciarla del tutto da voi[8], mi piace di dirvi una novella non meno di compassion piena che dilettevole.

In Ravenna, antichissima città di Romagna, furon già assai nobili e gentili uomini, tra' quali un giovane chiamato Nastagio degli Onesti, per la morte del padre di lui e d'un suo zio, senza stima[9] rimase ricchissimo. Il quale, sì come de' giovani avviene, essendo senza moglie s'innamorò d'una figliuola di messer Paolo Traversaro, giovane troppo più nobile che esso non era[10], prendendo speranza con le sue opere di doverla trarre[11] a amar lui. Le quali[12], quantunque grandissime, belle e laudevoli fossero, non solamente non gli giovavano, anzi pareva che gli nocessero, tanto cruda e dura e salvatica[13] gli si mostrava la giovanetta amata, forse per la sua singular[14] bellezza o per la sua nobiltà sì altiera e disdegnosa divenuta, che né egli né cosa che gli piacesse le piaceva. La qual cosa era tanto a Nastagio gravosa a comportare[15], che per dolore più volte, dopo essersi doluto, gli venne in disidèro d'uccidersi; poi, pur tenendosene[16], molte volte si mise in cuore di doverla del tutto lasciare stare, o se potesse d'averla in odio come ella aveva lui. Ma invano tal proponimento prendeva, per ciò che pareva che quanto più la speranza mancava, tanto più multiplicasse il suo amore.

Perseverando adunque il giovane e nello amore e nello spendere smisuratamente, parve a certi suoi amici e parenti che egli sé e 'l suo avere parimente fosse per consumare; per la qual cosa più volte il pregarono e consigliarono che si dovesse di Ravenna partire e in alcuno altro luogo per alquanto tempo andare a dimorare, per ciò che, così faccendo, scemerebbe l'amore e le spese[17]. Di questo consiglio più volte fece beffe Nastagio; ma pure, essendo da loro sollecitato, non potendo tanto dir di no, disse di farlo; e fatto fare un grande apparecchiamento[18], come se in Francia o in Ispagna o in alcuno altro luogo

1. Nastagio degli Onesti: gli Onesti erano una delle famiglie più nobili di Ravenna, città dove Boccaccio soggiornò tra il 1343 e il 1346.

2. Traversari: nobile famiglia della Romagna, citata da Dante nel canto XIV del *Purgatorio* (v. 98; v. 107). Paolo Traversaro è un personaggio storico, ricordato come mecenate.

3. Chiassi: Classe. La località di Classe (dal latino *classis*, flotta), sul litorale a sud di Ravenna, era l'antico porto militare della città, fatto costruire dall'imperatore romano Augusto (I sec. a.C.). Qui si estende la pineta omonima.

4. a: da.

5. un desinare: un pranzo.

6. comandamento della reina: ordine della regina. La regina della quinta giornata è Fiammetta.

7. la pietà commendata: la pietà lodata. La pietà è la virtù della donna che ricambia il desiderio di cui è oggetto secondo i principi dell'amor cortese.

8. acciò che... da voi: affinché possa chiarirvi questo e fornirvi l'occasione di cacciare la crudeltà da voi.

9. senza stima: in modo inestimabile.

10. troppo... non era: era molto più nobile di lui.

11. trarre: indurre.

12. Le quali: riferito a *opere*, evidentemente banchetti e tornei.

13. salvatica: ritrosa.

14. singular: rara.

15. comportare: sopportare.

16. tenendosene: trattenendosi dal terribile proposito (di suicidarsi).

17. scemerebbe... spese: si sarebbe affievolito l'amore e sarebbe diminuito lo sperpero.

18. grande apparecchiamento: grandi preparativi.

lontano andar volesse, montato a cavallo e da' suoi molti amici accompagnato di Ravenna uscì e andossen a un luogo fuor di Ravenna forse tre miglia, che si chiama Chiassi; e quivi fatti venir padiglioni e trabacche[19], disse a color che accompagnato l'aveano che starsi volea e che essi a Ravenna se ne tornassono. Attendatosi adunque quivi Nastagio, cominciò a fare la più bella vita e la più magnifica che mai si facesse, or questi e or quegli altri invitando a cena e a desinare, come usato s'era.

Ora avvenne che, venendo quasi all'entrata[20] di maggio, essendo un bellissimo tempo, e egli entrato in pensiero della sua crudel donna, comandato a tutta la sua famiglia[21] che solo il lasciassero per più poter pensare a suo piacere[22], piede innanzi piè[23] se medesimo trasportò pensando infino nella pigneta. E essendo già passata presso che la quinta ora del giorno[24] e esso bene un mezzo miglio per la pigneta entrato, non ricordandosi di mangiare né d'altra cosa, subitamente[25] gli parve udire un grandissimo pianto e guai[26] altissimi messi da una donna; per che, rotto il suo dolce pensiero[27], alzò il capo per veder che fosse e maravigliossi nella pigneta veggendosi; e oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni[28], correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé[29]. E oltre a questo, le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente[30] appresso correndole, spesse volte crudelmente dove la giugnevano[31] la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier[32] nero un cavalier bruno[33], forte nel viso crucciato[34], con uno stocco[35] in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando. Questa cosa a un'ora[36] maraviglia e spavento gli mise nell'animo e ultimamente compassione della sventurata donna, dalla qual nacque disidèro di liberarla da sì fatta angoscia e morte, se el[37] potesse. Ma senza arme trovandosi, ricorse a[38] prendere un ramo d'albero in luogo di bastone e cominciò a farsi incontro a' cani e contro al cavaliere.

Ma il cavaliere che questo vide, gli gridò di lontano: «Nastagio, non t'impacciare[39], lascia fare a' cani e a me quello che questa malvagia femina ha meritato».

E così dicendo, i cani, presa forte la giovane ne' fianchi, la fermarono, e il cavaliere sopraggiunto smontò da cavallo; al quale Nastagio avvicinatosi, disse: «Io non so chi tu ti se' che me così cognosci, ma tanto[40] ti dico, che gran viltà è d'un cavaliere armato volere uccidere una femina ignuda e averle i cani alle coste messi come se ella fosse una fiera salvatica; io per certo la difenderò quant'io potrò».

Il cavaliere allora disse: «Nastagio, io fui d'una medesima terra teco[41], e eri tu ancora piccol fanciullo quando io, il quale fui chiamato messer Guido degli Anastagi[42], era troppo più[43] innamorato di costei che tu ora non se' di quella de' Traversari; e per la sua fierezza e crudeltà andò sì la mia sciagura, che io un

19. padiglioni e trabacche: tipi di tende da campo grandi e sontuose (*padiglioni*), piccole e modeste simili a baracche (*trabacche*).
20. all'entrata: all'inizio.
21. tutta la sua famiglia: la servitù; i "famigli" nell'antica Roma erano i servi.
22. a suo piacere: a suo piacimento.
23. piede... piè: passo dopo passo.
24. la quinta ora del giorno: le undici.
25. subitamente: improvvisamente.
26. guai: grida.
27. rotto... pensiero: interrotto il suo amoroso pensiero.
28. d'albuscelli... pruni: di arbusti e di rovi.
29. gridando... mercé: chiedendo pietà a gran voce.
30. duramente: rabbiosamente.
31. dove la giugnevano: dove riuscivano a raggiungerla.
32. corsier: cavallo.
33. bruno: vestito di nero.
34. forte... crucciato: molto corrucciato in volto.
35. stocco: spada corta e sottile.
36. a un'ora: nello stesso tempo.
37. el: egli. Forma tronca del pronome personale "ello".
38. ricorse a: decise di.
39. non t'impacciare: non ti intromettere.
40. tanto: soltanto.
41. d'una... teco: della tua stessa città.
42. Anastagi: altra nobile famiglia di Ravenna, rivale dei Traversari, anch'essa citata da Dante nel canto XIV del *Purgatorio* (v. 107).
43. troppo più: assai più.

dì, con questo stocco, il quale tu mi vedi in mano, come disperato m'uccisi, e sono alle pene eternali dannato. Né stette poi guari tempo[44] che costei, la qual della mia morte fu lieta oltre misura, morì, e per lo peccato della sua crudeltà e della letizia avuta de' miei tormenti, non pentendosene, come colei che non credeva in ciò aver peccato ma meritato, similmente fu e è dannata alle pene del Ninferno[45]. Nel quale come ella discese, così ne fu e a lei e a me per pena dato, a lei di fuggirmi davanti e a me, che già cotanto l'amai, di seguitarla[46] come mortal nemica, non come amata donna; e quante volte io la giungo[47], tante con questo stocco col quale io uccisi me, uccido lei e aprola per ischiena[48], e quel cuor duro e freddo, nel qual mai né amor né pietà poterono entrare, con l'altre interiora insieme, sì come tu vedrai incontanente[49], le caccio di corpo e dolle mangiare[50] a questi cani. Né sta poi grande spazio[51] che ella, si come la giustizia e la potenzia di Dio vuole, come se morta non fosse stata, risurge e da capo incomincia la dolorosa fugga[52], e i cani e io a seguitarla. E avviene che ogni venerdì in su questa ora io la giungo qui e qui ne fo lo strazio che vederai; e gli altri dì non credere che noi riposiamo, ma giungola[53] in altri luoghi ne' quali ella crudelmente contro a me pensò o operò; e essendole d'amante divenuto nemico, come tu vedi, me la conviene in questa guisa tanti anni seguitar[54] quanti mesi ella fu contro a me crudele. Adunque lasciami la divina giustizia mandare a essecuzione, né ti volere opporre a quello che tu non potresti contrastare».

Nastagio, udendo queste parole, tutto timido divenuto e quasi non avendo pelo addosso che arricciato non fosse, tirandosi addietro e riguardando alla misera giovane, cominciò pauroso a aspettare quello che facesse il cavaliere; il quale, finito il suo ragionare, a guisa d'un cane rabbioso, con lo stocco in mano corse addosso alla giovane la quale, inginocchiata e da' due mastini tenuta forte gli gridava mercé, e a quella con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla dall'altra parte. Il qual colpo come la giovane ebbe ricevuto, così cadde boccone, sempre piagnendo e gridando: e il cavaliere, messo mano a un coltello, quella aprì nelle reni, e fuori trattone il cuore e ogni altra cosa da torno, a' due mastini il gittò, li quali affamatissimi incontanente il mangiarono. Né stette guari che la giovane, quasi niuna di queste cose stata fosse, subitamente si levò in piè e cominciò a fuggire verso il mare, e i cani appresso di lei sempre lacerandola: e il cavaliere, rimontato a cavallo e ripreso il suo stocco, la cominciò a seguitare; e in picciola ora[55] si dileguarono in maniera che più Nastagio non gli poté vedere.

Il quale, avendo queste cose vedute, gran pezza[56] stette tra pietoso e pauroso: e dopo alquanto gli venne nella mente questa cosa dovergli molto poter valere[57], poi che ogni venerdì avvenia; per che, segnato il luogo, a' suoi famigliari se ne tornò, e appresso, quando gli parve, mandato per più[58] suoi parenti e amici, disse loro: «Voi m'avete lungo tempo stimolato che io d'amare questa mia nemica mi rimanga e ponga fine al mio spendere, e io son presto di farlo dove voi una grazia m'impetriate[59], la quale è questa: che venerdì che viene voi facciate sì che messer Paolo Traversari e la moglie e la figliuola

44. Né stette... tempo: e non trascorse molto (*guari*) tempo.
45. Ninferno: inferno.
46. seguitarla: inseguirla.
47. giungo: raggiungo.
48. aprola per ischiena: la squarcio nella schiena.
49. incontanente: subito.
50. le caccio... mangiare: le strappo dal corpo e le do (*dolle*) in pasto.
51. spazio: spazio di tempo.
52. fugga: fuga.
53. giungola: la raggiungo.
54. me... seguitar: sono costretto a inseguirla in questo modo (*in questa guisa*) per tanti anni.
55. in picciola ora: in breve tempo.
56. gran pezza: molto tempo.
57. dovergli... valere: avrebbe potuto essere molto utile per lui.
58. mandato per più: avendo mandato a chiamare parecchi.
59. d'amare... impetriate: smetta di amare questa donna mia nemica e ponga fine alle spese, e sono disposto a farlo a patto che voi riusciate a ottenere per me una grazia. *mi rimanga*: smetta. *presto*: disposto

e tutte le donne lor parenti, e altre chi[60] vi piacerà, qui sieno a desinar meco. Quello per che io questo voglia, voi il vedrete allora».

A costor parve questa assai piccola cosa a dover fare; e a Ravenna tornati, quando tempo fu, coloro invitarono li quali Nastagio voleva, e come che dura cosa fosse[61] il potervi menare la giovane da Nastagio amata, pur v'andò con l'altre insieme. Nastagio fece magnificamente apprestar da mangiare, e fece le tavole mettere sotto i pini dintorno a quel luogo dove veduto aveva lo strazio della crudel donna; e fatti metter gli uomini e le donne a tavola, sì ordinò, che appunto la giovane amata da lui fu posta a seder di rimpetto al luogo dove doveva il fatto intervenire[62].

Essendo adunque già venuta l'ultima vivanda, e il romor disperato della cacciata giovane da tutti fu cominciato a udire[63]. Di che maravigliandosi forte ciascuno e domandando che ciò fosse e niuno sappiendol dire, levatisi tutti diritti e riguardando che ciò potesse essere, videro la dolente giovane e 'l cavaliere e i cani; né guari stette che essi tutti furon quivi tra loro. Il romore fu fatto grande a a' cani e al cavaliere[64], e molti per aiutare la giovane si fecero innanzi; ma il cavaliere, parlando loro come a Nastagio aveva parlato, non solamente gli fece indietro tirare, ma tutti gli spaventò e riempié di maraviglia; e faccendo quello che altra volta aveva fatto, quante donne v'aveva[65] (ché ve n'aveva assai che parenti erano state e della dolente giovane e del cavaliere, e che si ricordavano dell'amore e della morte di lui) tutte così miseramente piagnevano come se a se medesime quello avesser veduto fare. La qual cosa al suo termine fornita[66], e andata via la donna e 'l cavaliere, mise costoro che ciò veduto aveano in molti e vari ragionamenti. Ma tra gli altri che più di spavento ebbero, fu la crudel giovane da Nastagio amata, la quale ogni cosa distintamente veduta avea e udita e conosciuto[67] che a sé più che a altra persona che vi fosse queste cose toccavano, ricordandosi della crudeltà sempre da lei usata verso Nastagio; per che già le parea fuggir dinanzi da lui adirato e avere i mastini a' fianchi.

E tanta fu la paura che di questo le nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse, prima tempo non si vide, il quale quella medesima sera prestato le fu, che ella[68], avendo l'odio in amor tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacere d'andare a lei, per ciò che ella era presta di far tutto ciò che fosse piacer di lui. Alla qual Nastagio fece rispondere che questo gli era a grado molto, ma che, dove le piacesse, con onor di lei voleva il suo piacere, e questo era sposandola per moglie. La giovane, la qual sapeva che da altrui che da lei rimaso non era[69] che moglie di Nastagio stata non fosse, gli fece risponder che le piacea. Per che, essendo ella medesima la messaggera[70], al padre e alla madre disse che era contenta d'essere sposa di Nastagio, di che essi furon contenti molto.

E la domenica seguente Nastagio sposatala e fatte le sue nozze, con lei più tempo[71] lietamente visse. E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sì tutte le ravignane[72] donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo[73] più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono, che prima state non erano[74].

60. altre chi: qualunque altra.
61. e come che... fosse: benché fosse un'impresa molto difficile.
62. intervenire: succedere.
63. e... udire: e tutti cominciarono a sentire le urla disperata della giovane inseguita come una preda da caccia (*cacciata*).
64. Il romore... cavaliere: si fece un grande strepito contro (*a'*) i cani e il cavaliere.
65. v'aveva: c'erano. È un francesismo.
66. al suo... fornita: portata a termine.
67. conosciuto: compreso.
68. prima... ella: ella, alla prima occasione, e le si presentò quella sera stessa.
69. da altrui... non era: era dipeso solo da lei.
70. messaggera: portatrice della domanda di matrimonio.
71. più tempo: per molto tempo.
72. ravignane: di Ravenna.
73. troppo: molto.
74. che... erano: di quanto non fossero state prima.

Analisi e interpretazione

La visione infernale

Il giovane ravennate Nastagio ama la figlia di Paolo Traversari, la quale, fiera e superba della propria bellezza e nobiltà, rifiuta il suo amore. Disperato Nastagio, oltre a dilapidare inutilmente un enorme patrimonio, pensa al suicidio, ma poi segue il consiglio di amici e parenti, e per dimenticare la donna si allontana da Ravenna e si trasferisce a Classe. Un venerdì, inoltratosi nella pineta, il giovane assiste all'orribile scena di una giovane nuda inseguita da due mastini e da un cavaliere armato di stocco, che, raggiuntala, la uccide e ne dà da mangiare il cuore ai cani. Poi il corpo della donna si ricompone, riprende la fuga ed è nuovamente inseguita e uccisa. A Nastagio che, di animo nobile, avrebbe voluto intervenire in aiuto della fanciulla, il cavaliere, che si presenta come Guido degli Anastagi, racconta che quella scena si ripete ogni venerdì in quel luogo e altrove negli altri giorni; lui innamorato e rifiutato si era ucciso, meritando la condanna all'inferno; la donna, dopo la morte, punita per non aver ricambiato l'amore, doveva scontare quella pena per tanti anni quanti erano stati i mesi della sua crudeltà verso di lui. Nastagio decide di sfruttare la visione e invita la famiglia dei Traversari a un banchetto nella pineta per il venerdì successivo. Alla stessa ora la macabra scena della caccia infernale si ripete unitamente alla spiegazione del cavaliere. La giovane Traversari, spaventata dalla visione, muta il suo rifiuto in amore e acconsente a sposare Nastagio.

La tradizione dell'*exemplum*

La novella presenta il motivo della caccia ultraterrena con cui sono puniti i peccatori carnali, tema caro ai predicatori medioevali che con i loro *exempla* spaventavano i fedeli per indurli a seguire la via della virtù. I due mastini che raggiungono e mordono crudelmente la donna ricordano un passo dell'*Inferno* di Dante, dove gli scialacquatori sono inseguiti da cagne fameliche.

Il racconto nel racconto

La novella si articola nello svolgersi parallelo di due vicende: una reale e l'altra, narrata dal cavaliere, fantastica. Cesare Segre parla, a questo proposito, di racconto nel racconto. Nella vicenda reale si verifica però un ribaltamento: la bella Traversari, al contrario della giovane donna della visione, si arrende all'amore.

L'atmosfera sospesa della visione e lo stile

La visione della caccia è preceduta dalle azioni di Nastagio (*Ora avvenne che quasi all'entrata di maggio, essendo un bellissimo tempo e egli entrato in pensiero della sua crudel donna, comandato a tutta la sua famiglia che solo il lasciassero per più poter pensare a suo piacere... E essendo già passata presso che la quinta ora del giorno, e esso bene un mezzo miglio per la pigneta entrato, non ricordandosi di mangiare né d'altra cosa*, rr. 43-48). La dimensione da fiaba della "visione" è introdotta mediante tre periodi coordinati tra loro e retti dal verbo "vedere" (*E oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto... e oltre a questo le vide a' fianchi... e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno*, rr. 51-57).

Svolgimento parallelo	
Nastagio gentiluomo di Ravenna.	Guido degli Anastagi gentiluomo di Ravenna.
Nastagio ama non riamato.	Guido ama non riamato.
Nastagio vuole suicidarsi.	Guido è suicida per amore.
La Traversari è indifferente e crudele.	La donna della visione è fiera e crudele.
La Traversari, dopo aver assistito alla visione, immagina se stessa in fuga dall'ira di Nastagio, inseguita dai mastini.	La donna della visione è inseguita dai mastini.

Attività

1. Il racconto nel racconto

La novella si articola su due vicende parallele. La scena della caccia infernale determina uno sdoppiamento della realtà introducendo una seconda vicenda che costituisce un «racconto nel racconto» e che condiziona l'esito della prima. Spiega per quali aspetti le due storie sono simmetriche e per quali aspetti si contrappongono.

2. Sogno o realtà

La scena della caccia infernale rientra in una dimensione ultraterrena e si presenta a Nastagio come una visione inaspettata, che irrompe nel paesaggio sereno e tranquillo della pineta in cui il protagonista sta passeggiando. A tuo parere la sua descrizione la rende più simile a un sogno o a un'esperienza reale e concreta?

3. La riscrittura in italiano moderno

Riscrivi in italiano moderno i due periodi della novella compresi tra queste due frasi: *In Ravenna, antichissima città di Romagna, furon già assai nobili e gentili uomini,* [...] *poi, pur tenendosene, molte volte si mise in cuore di doverla del tutto lasciare stare, o se potesse d'averla in odio come ella aveva lui* (rr.12-25).

Federigo degli Alberighi

A 2
T 44

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985

Il tema della Quinta giornata sono gli amori felici. La narratrice della novella di Federigo (la nona) è Fiammetta, la regina, che riferisce una storia ascoltata da un vecchio nobile morto da poco: un personaggio storico, Coppo di Borghese Domenichi, illustre *per costumi e per virtù*, è utilizzato quale fonte autorevole per rafforzare il realismo e rendere verosimile la narrazione.

Federigo degli Alberighi[1] *ama e non è amato, e in cortesia spendendo si consuma*[2]*, e rimangli un sol falcone, il quale, non avendo altro, dà a mangiare alla sua donna venutagli a casa; la qual, ciò sappiendo, mutata d'animo, il prende per marito e fallo ricco.*

Era già di parlar ristata Filomena, quando la reina, avendo veduto che più niuno a dover dire se non Dioneo, per lo suo privilegio[3], v'era rimaso, con lieto viso disse:

A me omai appartiene di ragionare: e io, carissime donne, d'una novella simile in parte alla precedente[4] il farò volentieri, non acciò solamente che conosciate quanto la vostra vaghezza possa[5] né cuor gentili, ma perché apprendiate d'essere voi medesime, dove si conviene, donatrici de' vostri guiderdoni[6], senza lasciarne sempre esser la fortuna guidatrice, la qual non discretamente[7], ma, come s'avviene, smoderatamente il più delle volte dona.

Dovete adunque sapere che Coppo di Borghese Domenichi[8], il quale fu nella nostra città, e forse ancora è[9], uomo di grande e di reverenda auttorità ne' dì nostri, e per costumi e per vertù molto più che per nobiltà di sangue chiarissimo e degno d'eterna fama, essendo già d'anni pieno, spesse volte delle cose passate co' suoi vicini e con altri si dilettava di ragionare: la qual cosa egli meglio e con più ordine e con maggior memoria e ornato parlare che altro uom seppe fare. E era usato di dire tra l'altre sue belle cose, che in Firenze fu già un giovane chiamato Federigo di messer Filippo Alberighi, in opera d'arme[10] e in cortesia pregiato sopra ogni altro donzel[11] di Toscana. Il quale, sì come il più[12] de' gentili uomini avviene, d'una gentil donna chiamata monna Giovanna s'innamorò, ne' suoi tempi tenuta delle più belle donne e delle più leggiadre che in Firenze fossero; e acciò che egli l'amor di lei acquistar potesse, giostrava, armeggiava, faceva feste e donava[13], e il suo[14] senza alcun ritegno spendeva: ma ella, non meno onesta che bella, niente di queste cose per lei fatte né di colui si curava che le faceva.

Spendendo adunque Federigo oltre a ogni suo potere molto e niente acquistando[15], sì come di leggiere addiviene[16], le ricchezze mancarono, e esso rimase povero, senza altra cosa che un suo poderetto piccolo essergli rimasa, delle rendite del quale strettissimamente[17] vivea, e oltre a questo un suo falcone de' miglior del mondo. Per che, amando più che mai né parendogli più

1. Alberighi: tra le più antiche e nobili famiglie di Firenze ricordata anche da Dante per bocca del suo avo Cacciaguida (*Paradiso*, XVI, v. 89).

2. in cortesia... si consuma: va in rovina spendendo le sue ricchezze per conquistare la donna amata.

3. suo privilegio: di non essere vincolato al tema della giornata.

4. simile... precedente: si riferisce alla novella di Nastagio degli Onesti.

5. possa: abbia potere.

6. guiderdoni: doni, ricompense.

7. non discretamente: senza discernimento.

8. Coppo... Domenichi: Coppo è diminutivo di Jacopo Domenichi, priore a Firenze dal 1330 al 1341.

9. forse ancora è: vive, se non è morto di peste.

10. in opera d'arme: negli esercizi cavallereschi.

11. donzel: giovane nobile che aspira a diventare cavaliere.

12. il più: per lo più.

13. giostrava...donava: partecipava a giostre e tornei, dava feste e doni.

14. il suo: il suo denaro.

15. niente acquistando: nulla ricavandone in cambio (riferito all'amore della donna).

16. di... addiviene: facilmente accadde.

17. strettissimamente: in grandi ristrettezze economiche.

potere essere cittadino[18] come disiderava, a Campi,[19] là dove il suo poderetto era, se n'andò a stare. Quivi, quando poteva uccellando e senza alcuna persona richiedere, pazientemente la sua povertà comportava[20].

Ora, avvenne un dì che, essendo così Federigo divenuto allo stremo[21], che il marito di monna Giovanna infermò, e veggendosi alla morte venire fece testamento; e essendo ricchissimo, in quello lasciò suo erede un suo figliuolo già grandicello, e appresso questo[22], avendo molto amata monna Giovanna, lei, se avvenisse che il figliuolo senza erede legittimo morisse, suo erede substituì[23], e morissi.

Rimasa adunque vedova monna Giovanna, come usanza è delle nostre donne, l'anno di state[24] con questo suo figliuolo se n'andava in contado a una sua possessione assai vicina a quella di Federigo. Per che avvenne che questo garzoncello s'incominciò a dimesticare con Federigo e a dilettarsi d'uccelli e di cani; e avendo veduto molte volte il falcon di Federigo volare e stranamente piacendogli, forte disiderava d'averlo ma pure non s'attentava di domandarlo, veggendolo a lui esser cotanto caro. E così stando la cosa, avvenne che il garzoncello infermò; di che la madre dolorosa molto, come colei che più no' n'avea[25] e lui amava quanto più si poteva, tutto il dì standogli dintorno, non ristava[26] di confortarlo e spesse volte il domandava se alcuna cosa era la quale egli disiderasse, pregandolo gliele dicesse, ché per certo, se possibile fosse a avere, procaccerebbe come l'avesse[27].

Il giovanetto, udite molte volte queste proferte, disse: «Madre mia, se voi fate che io abbia il falcone di Federigo, io mi credo prestamente guerire».

La donna, udendo questo, alquanto sopra sé stette[28], e cominciò a pensar quello che far dovesse. Ella sapeva che Federigo lungamente l'aveva amata, né mai da lei una sola guatatura[29] aveva avuta per che ella diceva: «Come manderò io o andrò a domandargli questo falcone, che è, per quel che io oda, il migliore che mai volasse e oltre a ciò il mantien nel mondo[30]? E come sarò io sì sconoscente[31], che a un gentile uomo al quale niuno altro diletto è più rimaso, io questo gli voglia tôrre?» E in così fatto pensiero impacciata[32], come che[33] ella fosse certissima d'averlo se 'l domandasse, senza sapere che dover dire, non rispondeva al figliuolo ma si stava[34].

Ultimamente[35] tanto la vinse l'amor del figliuolo, che ella seco dispose, per contentarlo, che che esser ne dovesse, di non mandare, ma d'andare ella medesima per esso e di recargliele[36], e risposegli: «Figliuol mio, confortati e pensa di guerire di forza[37], ché io ti prometto che la prima cosa che io farò domattina, io andrò per esso e sì il ti recherò». Di che il fanciullo lieto il dì medesimo mostrò alcun miglioramento.

La donna la mattina seguente, presa un'altra donna in compagnia, per modo di diporto[38] se n'andò alla piccola casetta di Federigo e fecelo addomandare[39]. Egli, per ciò che non era tempo, né era stato a quei dì, d'uccellare, era in un suo orto e faceva certi suoi lavorietti acconciare[40]; il quale, udendo

18. né parendogli... cittadino: e sembrandogli di non poter più vivere decorosamente in città.
19. Campi: Campi Bisenzio, antico borgo nei pressi di Firenze.
20. uccellando... comportava: cacciando col falcone e senza chiedere aiuto a nessuno, pazientemente sopportava la sua povertà.
21. divenuto allo stremo: ridotto in miseria.
22. appresso questo: dopo di lui (il figlio).
23. sostituì: costituì.
24. l'anno di state: ogni anno durante l'estate.
25. più no' n'avea: non aveva altri figli.
26. non ristava: non smetteva.
27. procaccerebbe... avesse: avrebbe fatto in modo di procurarglielo.
28. sopra sé stette: rimase assorta nei propri pensieri.
29. guatatura: sguardo.
30. il mantien nel mondo: lo mantiene in vita.
31. sconoscente: indiscreta.
32. impacciata: incerta.
33. come che: benché.
34. si stava: restava incerta (sul da farsi).
35. Ultimamente: Infine.
36. seco dispose... recargliele: decise, qualsiasi cosa ne derivasse, di non mandare nessuno ma di andare lei stessa a chiederlo e poi di portarlo al figlio.
37. di forza: in ogni modo.
38. per modo di diporto: come per una passeggiata.
39. fecelo addomandare: lo fece chiamare.
40. per ciò che... acconciare: poiché non era stagione di cacciare con il falcone, ed egli non vi si era recato in quei giorni, faceva sistemare al contadino alcuni suoi piccoli lavori.

che monna Giovanna il domandava alla porta, maravigliandosi forte, lieto là corse.

La quale vedendol venire, con una donnesca piacevolezza[41] levataglisi incontro, avendola già Federigo reverentemente salutata, disse:«Bene stea[42] Federigo!» E seguitò: « Io son venuta a ristorarti[43] de' danni li quali tu hai già avuti per me amandomi più che stato non ti sarebbe bisogno: e il ristoro è cotale, che io intendo con questa mia compagna insieme desinar teco dimesticamente[44] stamane».

Alla qual Federigo umilmente rispose: «Madonna, niun danno mi ricorda mai avere ricevuto per voi ma tanto di bene, che, se io mai alcuna cosa valsi, per lo vostro valore e per l'amore che portato v'ho addivenne[45]. E per certo questa vostra liberale venuta m'è troppo più cara che non sarebbe se da capo mi fosse dato da spendere quanto per adietro ho già speso, come che a povero oste siate venuto[46]»; e così detto, vergognosamente[47] dentro alla sua casa la ricevette e di quella nel suo giardino la condusse, e quivi non avendo a cui farle tener compagnia a altrui[48], disse: «Madonna, poi che altri non c'è, questa buona donna moglie di questo lavoratore[49] vi terrà compagnia tanto che io vada a far metter la tavola».

Egli, con tutto che la sua povertà fosse strema, non s'era ancor tanto avveduto quanto bisogno gli facea che egli avesse fuor d'ordine spese le sue ricchezze[50]; ma questa mattina, niuna cosa trovandosi di che poter onorar la donna per amor della quale egli già infiniti uomini onorati avea, il fé ravvedere[51]. E oltre modo angoscioso[52], seco stesso maladicendo la sua fortuna, come uomo che fuor di sé fosse, or qua e or là trascorrendo, né denari né pegno trovandosi[53], essendo l'ora tarda e il disidèro grande di pure onorar d'alcuna cosa la gentil donna e non volendo, non che altrui, ma il lavorator suo stesso richiedere[54], gli corse agli occhi il suo buon falcone, il quale nella sua saletta vide sopra la stanga; per che, non avendo a che altro ricorrere, presolo e trovatolo grasso, pensò lui esser degna vivanda di cotal donna. E però, senza più pensare, tiratogli il collo, a una sua fanticella il fe' prestamente, pelato e acconcio, mettere in uno schedone[55] e arrostir diligentemente; e messa la tavola con tovaglie bianchissime, delle quali alcuna ancora avea, con lieto viso ritornò alla donna nel suo giardino, e il desinare che per lui far si potea[56], disse essere apparecchiato. Laonde la donna con la sua compagna levatasi andarono a tavola e, senza saper che si mangiassero, insieme con Federigo il quale con somma fede[57] le serviva, mangiarono il buon falcone.

E levate da tavola, e alquanto con piacevoli ragionamenti[58] con lui dimorate, parendo alla donna tempo di dire quello per che andata era, così benignamente[59] verso Federigo cominciò a parlare: «Federigo, ricordandoti tu della tua preterita vita e della mia onestà[60], la quale per avventura[61] tu hai reputata durezza e crudeltà, io non dubito punto che tu non ti debbi maravigliare della mia presunzione[62] sentendo quello per che principalmente qui venuta sono;

41. con una donnesca piacevolezza: con la grazia tipica di una dama.
42. Bene stea: Stia bene. Formula di saluto che equivale a "buongiorno".
43. ristorarti: risarcirti.
44. dimesticamente: familiarmente.
45. se io mai... addivenne: se io ho mai avuto qualche virtù, essa è stata generata dall'amore nutrito per voi e dalla nobiltà d'animo che mi avete ispirato. Secondo i principi dell'amor cortese, cui Federigo resta fedele, l'amore nobilita l'animo e vale di più della ricchezza che egli un tempo aveva.
46. E per certo... venuta: e certamente per questa vostra generosa visita provo un piacere molto maggiore di quello che proverei se mi fosse concesso di spendere quanto per il passato ho già speso, sebbene siate venuta nella casa di un ospite (*oste*) povero.
47. vergognosamente: timidamente.
48. non avendo... altrui: non avendo un'altra persona che potesse farle compagnia.
49. lavoratore: contadino.
50. Egli... ricchezze: Federigo, nonostante la sua povertà fosse estrema, non si era ancora accorto a sufficienza (*quanto bisogno gli facea*) che aveva speso le sue ricchezze fuori di ogni misura.
51. il fé ravvedere: gli aprì gli occhi, lo rese consapevole.
52. angoscioso: disperato.
53. or qua... trovandosi: aggirandosi per la casa e non trovando denaro né oggetti di valore da impegnare (per ottenere un prestito).
54. non... richiedere: non volendo chiedere aiuto non solo a qualcun altro, ma neppure al suo contadino.
55. a una sua fanticella... schedone: lo fece mettere allo spiedo (*schedone*) e arrostire con cura, dopo averlo pelato e preparato, da una sua giovane servetta.
56. che... si potea: che da parte sua poteva essere preparato.
57. somma fede: grandissima devozione.
58. ragionamenti: discorsi.
59. benignamente: gentilmente.
60. della tua... onestà: della tua vita passata (*preterita*) e della mia virtù (nel senso che aveva resistito alle lusinghe e alle prove d'amore).
61. per avventura: forse.
62. presunzione: audacia.

ma se figliuoli avessi o avessi avuti, per li quali potessi conoscere di quanta forza sia l'amor che lor si porta, mi parrebbe esser certa che in parte m'avresti per iscusata[63]. Ma come che tu no' n'abbia[64], io che n'ho uno, non posso però le leggi comuni dell'altre madri[65] fuggire; le cui forze[66] seguir convenendomi, mi conviene, oltre al piacer mio e oltre a ogni convenevolezza e dovere[67], chiederti un dono il quale io so che sommamente t'è caro: e è ragione[68], per ciò che niuno altro diletto, niuno altro diporto, niuna consolazione lasciata t'ha la tua strema fortuna[69]; e questo dono è il falcon tuo, del quale il fanciul mio è sì forte invaghito, che, se io non gliele porto, io temo che egli non aggravi tanto nella infermità la quale ha, che poi ne segua cosa per la quale io il perda[70]. E per ciò ti priego, non per l'amore che tu mi porti, al quale tu di niente se' tenuto, ma per la tua nobiltà la quale in usar cortesia s'è maggiore che in alcuno altro mostrata, che ti debbia piacere di donarlomi, acciò che io per questo dono possa dire d'avere ritenuto in vita il mio figliuolo, e per quello averloti sempre obligato[71]».

Federigo, udendo ciò che la donna addomandava e sentendo che servir non ne la potea per ciò che mangiar gliele avea dato, cominciò in presenza di lei a piagnere anzi che[72] alcuna parola risponder potesse. Il qual pianto la donna prima credette che da dolore di dover da sé dipartire il buon falcon divenisse più che da altro, e quasi fu per dire che nol volesse; ma pur sostenutasi[73], aspettò dopo il pianto la risposta di Federigo, il qual così disse: «Madonna, poscia che a Dio piacque che io in voi ponessi il mio amore, in assai cose m'ho reputata la fortuna contraria e sonmi di lei doluto[74]; ma tutte sono state leggieri a rispetto di quello che ella[75] mi fa al presente, di che io mai pace con lei aver non debbo, pensando che voi qui alla mia povera casa venuta siete, dove, mentre che ricca fu, venir non degnaste, e da me un picciol don vogliate, e ella abbia sì fatto che io donar nol vi possa: e perché questo esser non possa vi dirò brievemente. Come io udii che voi, la vostra mercè[76], meco desinar volavate, avendo riguardo alla vostra eccellenzia e al vostro valore, reputai degna e convenevole cosa che con più cara vivanda secondo la mia possibilità io vi dovessi onorare che con quelle che generalmente per l'altre persone s'usano: per che, ricordandomi del falcon che mi domandate e della sua bontà, degno cibo da voi il reputai, e questa mattina arrostito l'avete avuto in sul tagliere[77], il quale io per ottimamente allogato avea[78]; ma, vedendo ora che in altra maniera il disideravate, m'è sì gran duolo che servire non ve ne posso, che mai pace non me ne credo dare».

E questo detto, le penne e' piedi e 'l becco le fé in testimonianza di ciò gittare avanti. La qual cosa la donna vedendo e udendo, prima il biasimò d'aver per dar mangiare a una femina ucciso un tal falcone, e poi la grandezza del-

63. m'avresti per iscusata: mi scuseresti.

64. Ma... n'abbia: ma sebbene tu non abbia figli.

65. le leggi... madri: i doveri cui l'amore materno deve sottostare.

66. le cui forze: la forza di tali doveri.

67. oltre... dovere: contro la mia volontà e contro ogni dovere di convenienza.

68. e è ragione: ed è giusto.

69. strema fortuna: misera condizione.

70. io temo... il perda: ho paura che egli peggiori nella sua malattia al punto che si verifichi qualcosa per cui io lo perda.

71. E per ciò... obligato: e perciò ti prego non in nome del tuo amore, rispetto al quale non hai alcun obbligo verso di me, ma per la tua nobiltà d'animo, la quale è superiore a quella mostrata da qualunque altro uomo, di donarmelo così che io possa esserti sempre riconoscente per quel dono. Il discorso è ricco di finezza e cortesia cavalleresca.

72. anzi che: prima che.

73. Il qual pianto... sostenutasi: La donna dapprima credette che il pianto di Federigo derivasse dal dover allontanare da sé il falcone e fu quasi per dire che non lo voleva più, essendosi tuttavia trattenuta.

74. in assai cose... doluto: io ho creduto che in tantissime situazioni la fortuna mi fosse contraria e molto mi sono (*sonmi*) lamentato della mia sorte.

75. ella: riferito alla sorte.

76. la vostra mercè: per vostra gentilezza.

77. tagliere: vassoio, piatto da portata.

78. il quale... avea: che io pensavo di aver utilizzato nel modo migliore (*ottimamente allogato*); il quale è riferito al falcone.

l'animo suo, la quale la povertà non avea potuto né potea rintuzzare[79], molto seco medesima commendò[80]. Poi, rimasa fuor della speranza d'avere il falcone e per quello della salute del figliuolo entrata in forse[81], tutta malinconosa si dipartì e tornossi al figliuolo. Il quale o per malinconia che il falcone aver non potea o per la 'nfermità che pure a ciò il dovesse aver condotto[82], non trapassar molti giorni che egli, con grandissimo dolor della madre di questa vita passò.

La quale, poi che piena di lagrime e d'amaritudine fu stata alquanto, essendo rimasa ricchissima e ancora giovane, più volte fu da' fratelli costretta a rimaritarsi. La quale, come che voluto non avesse, pur veggendosi infestare[83], ricordatasi del valore di Federigo e della sua magnificenzia ultima[84], cioè d'avere ucciso un così fatto falcone per onorarla, disse a' fratelli: «Io volentieri, quando vi piacesse, mi starei[85]; ma se a voi pur piace che io marito prenda, per certo io non ne prenderà mai alcuno altro, se io non ho Federigo degli Alberighi».

Alla quale i fratelli, faccendosi beffe di lei, dissero: «Sciocca, che è ciò che tu di'? come vuoi tu lui che non ha cosa del mondo?»

A' quali ella rispose: «Fratelli miei, io so bene che così è come voi dite, ma io voglio avanti[86] uomo che abbia bisogno di ricchezza che ricchezza che abbia bisogno d'uomo».

Li fratelli, udendo l'animo di lei e conoscendo Federigo da molto[87], quantunque povero fosse, sì come ella volle, lei con tutte le sue ricchezze gli donarono. Il quale così fatta donna e cui egli cotanto amata avea per moglie vedendosi[88], e oltre a ciò ricchissimo, in letizia con lei, miglior massaio[89] fatto, terminò gli anni suoi.

79. rintuzzare: diminuire.
80. seco... commendò: fra sé ammirò.
81. della salute... in forse: temendo per la salute del figlio.
82. o per la 'nfermità... condotto: o per la malattia che lo avrebbe, comunque, condotto a quel punto (alla morte).
83. pur... infestare: vedendosi tuttavia tormentata continuamente.
84. magnificenzia ultima: l'ultimo suo gesto magnanimo.
85. mi starei: rinuncerei (a sposarmi).
86. voglio avanti: preferisco piuttosto. La frase pronunciata da Giovanna è tratta dal *De officiis* di Marco Tullio Cicerone (I sec. a.C.) ed è riferita al politico ateniese Temistocle: un uomo chiese a Temistocle se avrebbe dato la figlia in moglie a un uomo onesto ma povero o piuttosto a un uomo ricco ma poco stimato; Temistocle rispose: preferisco un uomo che abbia bisogno di denaro piuttosto che denaro che abbia bisogno di un uomo (*malo virum qui pecunia egeat quam pecuniam quae viro*).
87. conoscendo... molto: sappendo che Federigo era uomo di grande valore.
88. il quale... vedendosi: egli vedendosi sposato con tale donna che egli aveva tanto amata.
89. miglior massaio: miglior amministratore.

Giovanna, Federigo e il falcone, miniatura dal *Decameron* nella traduzione francese di Laurent de Premierfait, 1414-1419. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Sono rappresenti i due momenti salienti della novella: a sinistra, Federigo, nel giardino insieme a Giovanna, afferra il falcone; a destra, Federigo serve in pasto a Giovanna il falcone.

Il nobile decaduto
La novella è ambientata in un tempo anteriore a quello di Boccaccio, in una società cortese-cavalleresca di cui Federigo degli Alberighi è un rappresentante. L'antefatto racconta di come lui inutilmente organizzi tornei e feste per conquistare l'amore di madonna Giovanna. Così facendo si riduce in povertà; gli rimane solo un piccolo podere dove si trasferisce e un falcone da caccia con cui si procura di che mangiare. La situazione descritta rimanda a una concezione cortese dell'amore: c'è un cavaliere che mostra un'assoluta dedizione e fedeltà alla donna che ama, e per lei sperpera il patrimonio e impoverisce.

Eccesso di cortesia
Morto il marito, madonna Giovanna e il figlioletto restano eredi del suo enorme patrimonio. Spesso la donna si reca a villeggiare nel podere vicino a quello di Federigo e il figlio ha modo di familiarizzare con lui e di ammirare il suo falcone. Ammalatosi, il ragazzo esprime il desiderio di possedere il falcone e la donna, nella speranza di far guarire il figlioletto, si reca da Federigo per chiedergli la bestiola, ben sapendo quale sacrificio avrebbe comportato per lui. Si presenta all'ora di pranzo e Federigo, che non ha niente da offrirle, decide di far arrostire per lei il falcone. Dopo mangiato, madonna Giovanna spiega il motivo della sua visita, ma a Federigo non resta che mostrarle, tra le lacrime, le penne, le zampe e il becco del povero falco. Dopo aver lodato la qualità straordinaria dei sentimenti di Federigo, la donna si congeda.

Il sacrificio del falcone
A questa fase corrisponde il sacrificio, in onore dell'ospite, dell'ultimo simbolo del mondo cavalleresco e della precedente ricchezza di Federigo. L'anima cavalleresca dell'antico cavaliere ha perduto il suo carattere guerresco per assumere le dimensioni più modeste della vita quotidiana, ma conserva tutta la sua nobiltà: «idealmente la rinuncia di Federigo al falcone non vale meno del duello di un antico cavaliere per la sua dama» (Momigliano, 1945).

Fusione di virtù aristocratiche e valori borghesi
Il figlio muore e madonna Giovanna ai fratelli che la sollecitano a risposarsi, dichiara di scegliere Federigo, perché è un uomo che, pur nei rovesci di fortuna, ha saputo conservare la nobiltà dell'animo: la donna preferisce alla ricchezza che ha bisogno di un uomo, un uomo che ha bisogno di ricchezza. Così i due si sposano e Federigo, diventato attento amministratore dei beni della moglie, trascorre felicemente la sua vita.

Sapienza del vivere
A questa fase corrisponde la proposta del modello di vita ideale secondo Boccaccio: i valori morali del ceto cavalleresco (*nobiltà e cortesia*) vanno integrati con le virtù pratiche del mercante che sa amministrare i beni. Si ribadisce anche la possibilità che l'intelligenza, qui alimentata dalla cortesia e dall'amore, possa far fronte agli imprevedibili rivolgimenti della Fortuna, stabilendo una sorta di ordine laddove il caso tenderebbe al caos.
L'amore cortese, che poneva il desiderio dell'amata al di sopra di ogni altra cosa e ignorava ogni forma di utilitarismo, era espressione della nobiltà feudale che, ai tempi di Boccaccio, era in forte declino.
Federigo possiede le tipiche qualità cortesi-cavalleresche (gentilezza, generosità, fedeltà, disponibilità al sentimento d'amore), ma si mostra incapace di gestire la propria vita da un punto di vista economico, perché manca della visione utilitaristica propria del mondo mercantile; sa però accettare con dignità le conseguenze dei propri errori e, istruito dalle proprie disavventure, diventa *miglior massaio*. In tal modo si realizzano in lui liberalità e capacità imprenditoriale, nobiltà d'animo e intelligenza pratica, che è poi l'ideale umano e sociale di Boccaccio e della borghesia colta del suo tempo.

Il registro linguistico "cortese"
Il narratore e i personaggi, che condividono gli stessi nobili valori morali, hanno lo stesso registro linguistico, che è poi quello del mondo cortese (*cuor gentili, guiderdoni*), da cui deriva anche il motivo del "servizio d'amore" presente nella novella (*umilmente, valore, onorar, nobiltà, cortesia, servir, somma fede, vostra mercé, vostra eccellenza*). I dialoghi, altrove veloci e vivacissimi, qui sono retoricamente complessi, con prevalenza dell'aspetto argomentativo, in particolare nel dialogo tra Giovanna che chiede in dono il falcone per il figlio ammalato e Federigo costretto a rispondergli che lo hanno appena mangiato.

Il narratore onnisciente
Il narratore esterno e onnisciente conosce più dei personaggi e fornisce informazioni al lettore che i personaggi non possiedono: Federigo, per esempio, non sa il motivo per cui madonna Giovanna si è recata da lui, e la donna non sa che le è stato servito a tavola il falcone. Si tratta di espedienti narrativi che indicano una particolare attenzione al lettore, per catturarlo e mantenere alta la tensione fino allo scioglimento nella lieta conclusione.

Attività

1. Il tema della giornata e della novella
Riconduci la novella al tema della giornata in cui è narrata e spiega perché la conclusione della vicenda è coerente con quanto enunciato nel tema.

2. La caratterizzazione del protagonista
Delinea le caratteristiche di Federigo, precisando a quale classe sociale appartiene e perché si può definire un personaggio in evoluzione.

3. La riscrittura in italiano moderno
Riscrivi in italiano moderno i due periodi della novella compresi tra queste due frasi: *Il quale, sì come il più de' gentili uomini avviene, d'una gentil donna chiamata monna Giovanna s'innamorò* [...] *Spendendo adunque Federigo oltre a ogni suo potere molto e niente acquistando, sì come di leggiere addiviene, le ricchezze mancarono, e esso rimase povero* (rr. 22-31).

Chichibio cuoco

A 2
T 45

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985

La Sesta giornata è dedicata alla battuta di spirito, ai motti arguti, che denotano in chi li pronuncia un'intelligenza pronta e ironica. L'episodio di Chichibio, narrato da Neifile, mostra come questa dote fosse apprezzata al tempo di Boccaccio, tanto da far scemare la rabbia di un padrone verso il proprio cuoco.

Chichibio[1]*, cuoco di Currado Gianfigliazzi*[2]*, con una presta parola a sua salute*[3] *l'ira di Currado volge in riso e sé campa della mala ventura minacciatagli da Currado.*

Tacevasi già la Lauretta e da tutti era stata sommamente commendata la Nonna, quando la reina a Neifile impose che seguitasse; la qual disse.

Quantunque il pronto ingegno, amorose donne, spesso parole presti e utili e belle, secondo gli accidenti, a' dicitori, la fortuna ancora, alcuna volta aiutatrice de' paurosi, sopra la lor lingua subitamente di quelle pone che mai, a animo riposato per lo dicitor si sarebber saputе trovare; il che io per la mia novella intendo di dimostrarvi.

Currado Gianfigliazzi, sì come ciascuna di voi e udito e veduto puote avere, sempre della nostra città è stato notabile cittadino, liberale e magnifico, e vita cavalleresca tenendo continuamente in cani e in uccelli s'è dilettato, le sue opere maggiori al presente lasciando stare[4]. Il quale con un suo falcone avendo un dì presso a Peretola[5] una gru ammazzata, trovandola grassa e giovane, quella mandò a un suo buon cuoco il qual era chiamato Chichibio e era viniziano; e sì gli mandò dicendo[6] che a cena l'arrostisse e governassela[7] bene. Chichibio, il quale come nuovo bergolo era così pareva[8], acconcia la gru[9], la mise a fuoco e con sollecitudine a cuocer la cominciò. La quale essendo già presso che cotta e grandissimo odor venendone, avvenne che una feminetta della contrada, la quale Brunetta era chiamata e di cui Chichibio era forte innamorato, entrò nella cucina, e sentendo l'odor della gru e veggendola pregò caramente[10] Chichibio che ne le desse una coscia.

Chichibio le rispose cantando, e disse: «Voi non l'avrì[11] da mi, donna Brunetta, voi non l'avrì da mi». Di che donna Brunetta essendo turbata[12], gli disse: «In fé di Dio, se tu non la mi dài, tu non avrai mai da me cosa che ti piaccia», e in brieve le parole furon molte; alla fine Chichibio, per non crucciar la sua donna, spiccata[13] l'una delle cosce alla gru, gliele diede.

Essendo poi davanti a Currado e a alcun suo forestiere[14] messa la gru senza coscia, e Currado maravigliandosene fece chiamare Chichibio, e domandollo che fosse divenuta[15] l'altra coscia della gru. Al quale il vinizian bugiardo subitamente rispose: «Signor mio, le gru non hanno se non una coscia e una gamba».

1. Chichibìo: il nome è ricavato da una voce onomatopeica veneta *cicibio* riferita al verso del fringuello.

2. Currado Gianfigliazzi: personaggio storico, esponente di una ricca famiglia di banchieri fiorentini, vissuto tra la fine del XIII secolo e la prima metà del XIV.

3. salute: difesa.

4. le sue opere... stare: per non ricordare, ora, le sue azioni più importanti.

5. Peretola: borgo fiorentino, dove i Gianfigliazzi avevano vari possedimenti terrieri.

6. gli... dicendo: gli mandò a dire.

7. governassela: la cucinasse.

8. nuovo... pareva: era un simpatico chiacchierone (*bergolo*) come sembrava.

9. acconcia la gru: preparata la gru.

10. caramente: gentilmente.

11. avrì: avrete.

12. turbata: irritata.

13. spiccata: staccata.

14. alcun suo forestiere: alcuni ospiti provenienti da fuori.

15. che fosse divenuta: cosa ne fosse stato.

Currado allora turbato disse: «Come diavol non hanno che una coscia e una gamba? non vidi io mai più gru che questa[16]?».

Chichibio seguitò: «Egli è, messer, come io vi dico; e quando vi piaccia, io il vi farò veder ne' vivi[17]». Currado, per amore de' forestieri che seco avea, non volle dietro alle parole andare[18], ma disse: «Poi che tu di' di farmelo veder ne' vivi, cosa che io mai più non vidi ne udi' dir che fosse, e io il voglio veder domattina e sarò contento; ma io ti giuro in sul corpo di Cristo che, se altramenti sarà[19], io ti farò conciare in maniera, che tu con tuo danno ti ricorderai, sempre che tu ci viverai, del nome mio».

Finite adunque per quella sera le parole, la mattina seguente, come il giorno apparve, Currado, a cui non era per lo dormire l'ira cessata, tutto ancor gonfiato[20] si levò e comandò che i cavalli gli fosser menati[21]; e fatto montar Chichibio sopra un ronzino[22], verso una fiumana[23], alla riva della quale sempre soleva in sul far del dì vedersi delle gru, nel menò[24] dicendo: «Tosto vedremo chi avrà iersera mentito, o tu o io».

Chichibio, veggendo che ancora durava l'ira di Currado e che far gli conveniva pruova della sua bugia[25], non sappiendo come poterlasi fare cavalcava appresso a Currado con la maggior paura del mondo, e volentieri, se potuto avesse, si sarebbe fuggito; ma non potendo, ora innanzi e ora addietro e dallato si riguardava, e ciò che vedeva credeva che gru fossero che stessero in due piè.

Ma già vicini al fiume pervenuti, gli venner prima che a alcun vedute sopra la riva di quello ben dodici gru, le quali tutte in un piè dimoravano[26], sì come quando dormono soglion fare; per che egli, prestamente mostratele a Currado, disse: «Assai bene potete, messer, vedere che iersera vi dissi il vero, che le gru non hanno se non una coscia e un piè, se voi riguardate a quelle che colà stanno».

Currado veggendole disse: «Aspettati, che io ti mostrerò che elle n'hanno due», e fattosi alquanto più a quelle vicino, gridò: «Ho, ho!», per lo qual grido le gru, mandato l'altro piè giù, tutte dopo alquanti passi cominciarono a fuggire; laonde Currado rivolto a Chichibio disse: «Che ti par, ghiottone? Parti[27] che elle n'abbian due?»

Chichibio quasi sbigottito, non sappiendo egli stesso donde si venisse[28], rispose: «Messer sì, ma voi non gridaste "ho, ho!" a quella d'iersera; ché se così gridato aveste, ella avrebbe così l'altra coscia e l'altro piè fuor mandata, come hanno fatto queste».

A Currado piacque tanto questa risposta, che tutta la sua ira si convertì in festa[29] e riso, e disse: «Chichibio, tu hai ragione: ben lo doveva fare».

Così adunque con la sua pronta e sollazzevol[30] risposta Chichibio cessò la mala ventura[31] e paceficossi[32] col suo signore.

16. Non vidi... questa?: forse che io non ho mai vista altra gru prima di questa?
17. ne' vivi: nelle gru vive.
18. non volle... andare: lasciò perdere la discussione con il cuoco dinanzi agli ospiti.
19. se altramenti sarà: se le cose andranno diversamente (da come dici).
20. gonfiato: arrabbiato.
21. menati: condotti.
22. ronzino: cavallo non di razza.
23. fiumana: fiume.
24. nel menò: lo condusse.
25. gli conveniva... bugia: gli era necessario sostenere la bugia.
26. in un piè dimoravano: erano ferme sopra una sola gamba.
27. Parti: ti pare.
28. donde si venisse: come gli venisse quella risposta.
29. festa: allegria.
30. sollazzevol: divertente.
31. cessò... ventura: evitò la prevista punizione.
32. paceficossi: fece pace, si riappacificò.

Analisi e interpretazione

Un motto di spirito

Currado Gianfigliazzi, andando un mattino a caccia col falcone, ha catturato una gru e l'ha mandata alla cucina del cuoco Chichibio. Il profumo attira l'attenzione di Brunetta, che insiste e ottiene dal cuoco, di lei innamorato, una grossa coscia da mangiare. Nel corso della cena, alla richiesta di Currado del perché la gru avesse una sola coscia, Chichibio (*vinizian bugiardo*) risponde con prontezza che le gru hanno una sola gamba. Il padrone, *per amor dei forestieri che seco aveva*, trattiene la sua ira e rinvia la verifica al giorno successivo. Currado a cavallo, ancora adirato, e Chichibio sul ronzino, piuttosto spaurito e preoccupato, avanzano all'alba lungo la riva del fiume, dove fortuna vuole che dodici gru stiano dormendo ritte su un piede. Il servo soddisfatto le addita al padrone, ma Currado le sveglia con un grido (*Hoho!*) e quelle, messa giù l'altra gamba, spiccano il volo. Dinanzi all'evidenza Chichibio ha l'ennesima arguta risposta ispiratagli dalla fortuna: se anche alla gru della sera precedente Currado avesse gridato hoho, quella avrebbe allungato l'altra coscia.

Il realismo delle scene

L'ambientazione è di sapore realistico, con riferimenti precisi a località e personaggi. Il nobile Currado è un banchiere contemporaneo di Boccaccio. I luoghi indicati sono quelli veri: Peretola era effettivamente feudo dei Gianfigliazzi. La novella si sviluppa per quadri successivi e in ambienti diversi: a casa del signore, prima in cucina e poi in sala da pranzo a ora di cena; la mattina seguente lungo la riva del fiume.

Le caratteristiche dei personaggi

Il gusto per la battuta breve e arguta è già presente in molti testi del *Novellino* (> A1 T43), ma Boccaccio inserisce l'aneddoto in un contesto realistico, insistendo sulla caratterizzazione sociale dei personaggi e sui particolari d'ambiente.
Currado è *nobile cittadino*, *liberale* e *magnifico*, conduce una *vita cavalleresca* e si diverte a cacciare con il falcone; oltre che magnanimo è anche dotato di autocontrollo (*non volle dietro alle parole andare* r. 38) e di un grande senso dell'ironia: non esita a riconciliarsi con il suo cuoco quando questi dà prova di arguzia (*A Currado piacque tanto questa risposta, che tutta la sua ira si convertì in festa e riso* rr. 70-71). Il suo riso indulgente manifesta la magnanimità di un nobile rappresentante di quella civiltà fiorentina pronta a riconoscere la virtù delle parole: l'arguta trovata e il motto di spirito riscattano il furto, riequilibrando il contrasto.
Chichibio è buon cuoco (il profumo della sua cucina attira Brunetta), veneziano (il suo dialetto è come un canto), un po' mattacchione, *bugiardo* e timoroso (cavalca il ronzino con la maggior paura del mondo, anzi sarebbe fuggito volentieri). Le sue risposte sono certamente argute (si noti il doppio senso contenuto nella risposta a Brunetta: *Voi non l'avrì da mi, donna Brunetta, voi non l'avrì da mi* rr. 24-25, cui peraltro la donna replica con pari arguzia: *se tu non la mi dài, tu non avrai mai da me cosa che ti piaccia* rr. 26-27) ma anche impulsive (*subitamente rispose... quasi sbigottito, non sappiendo egli stesso donde si venisse*), il che è indizio di un individuo poco riflessivo, ma abile improvvisatore e dalla risposta pronta. Non possiede l'arte della parola di Ciappelletto, ma comunque «rappresenta una soluzione dell'arte del vivere e perciò riscuote la piena simpatia di Boccaccio» (Getto, 1958).

Lingua toscana e veneziano

Il valore stilistico di questa breve novella è affidato alla rapidità del dialogo e all'accelerazione del ritmo nell'attesa della risolutiva battuta finale. All'interno di una lingua toscana rapida e scorrevole Boccaccio inserisce la parlata a cantilena di Chichibio, con le parole tronche (*voi non l'avrì da mi*), che sottolinea le origini popolari veneziane e accentua la caricatura del simpatico personaggio.

Attività

1. Il ritratto dei personaggi

Individua se il ritratto di Currado e di Chichibio è condotto mediante una descrizione dettagliata o se ne deduci le caratteristiche psicologiche dalle azioni che compiono. Poi spiega in che cosa consiste l'abilità di Chichibio e quale virtù lo salva da una sicura punizione.

2. Il ruolo della fortuna

Quale ruolo gioca la fortuna in questa novella?

Chichibio e la gru, miniatura dal *Decameron* nella traduzione francese di Laurent de Premierfait, 1414-1419. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

A sinistra il cuoco Chichibio offre a Brunetta una coscia della gru; a destra Currado Gianfigliazzi si reca a vedere la gru con Chichibio.

A 2
T 46

Frate Cipolla

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985

La novella di Frate Cipolla, la decima e ultima della Sesta giornata in cui si narrano i motti di spirito, celebra l'abilità oratoria di un frate dell'ordine di S. Antonio abate, il quale ha a che fare con una folla di contadini di Certaldo, rozzi e superstiziosi.

Frate Cipolla promette a certi contadini[1] di mostrar loro la penna dell'agnolo Gabriello[2]; in luogo della quale trovando carboni, quegli dice esser di quegli che arrostirono san Lorenzo[3].

Essendo ciascuno della brigata della sua novella riuscito[4], conobbe Dioneo che a lui toccava il dovere dire; per la qualcosa, senza troppo solenne comandamento aspettare, imposto silenzio a quegli che il sentito[5] motto di Guido[6] lodavano, incominciò:

Vezzose donne, quantunque io abbia per privilegio di poter di quel che più mi piace parlare[7], oggi io non intendo di volere da quella materia separarmi della quale voi tutte avete assai acconciamente[8] parlato; ma, seguitando le vostre pedate[9], intendo di mostrarvi quanto cautamente con subito riparo uno de' frati di santo Antonio fuggisse uno scorno[10] che da due giovani apparecchiato gli era. Né vi dovrà esser grave perché io, per ben dir la novella compiuta, alquanto in parlar mi distenda, se al sol guarderete[11] il qual è ancora a mezzo il cielo.

Certaldo, come voi forse avete potuto udire, è un castel di Valdelsa[12] posto nel nostro contado, il quale, quantunque piccol sia, già di nobili uomini e d'agiati fu abitato; nel quale, per ciò che buona pastura[13] vi trovava, usò un lungo tempo d'andare ogni anno una volta a ricoglier le limosine fatte loro dagli sciocchi un de' frati di santo Antonio, il cui nome era frate Cipolla[14], forse non meno per lo nome che per altra divozione vedutovi volontieri, con ciò sia cosa che[15] quel terreno produca cipolle famose per tutta Toscana.

Era questo frate Cipolla di persona[16] piccolo, di pelo rosso e lieto nel viso, e il miglior brigante del mondo[17]; e oltre a questo, niuna scienza avendo, sì ottimo parlatore e pronto era, che chi conosciuto non l'avesse, non solamente un gran rettorico l'avrebbe estimato, ma avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano[18]; e quasi di tutti quegli della contrada era compare[19] o amico o benvogliente[20].

1. contadini: abitanti del contado, della campagna.

2. agnolo Gabriello: arcangelo Gabriele; secondo il racconto dei Vangeli, annunciò a Maria che avrebbe partorito Cristo, il figlio di Dio; *agnolo*: angelo.

3. San Lorenzo: diacono romano e martire cristiano, fu arso vivo sui carboni ardenti (258 d.C.).

4. della sua... riuscito: essendosi liberato ciascuno (del compito di raccontare) la propria novella.

5. sentito: accorto, giudizioso, sincero.

6. il sentito... Guido: la saggia risposta di Guido Cavalcanti (protagonista della novella precedente).

7. quantunque... parlare: quantunque io abbia la possibilità di allontanarmi dal tema prestabilito (privilegio di Dioneo, che però in questo caso decide di attenersi al tema della giornata).

8. acconciamente: in modo appropriato, con eleganza.

9. pedate: orme.

10. con subito... scorno: come con un rapido rimedio (*riparo*) uno dei frati di sant'Antonio evitò una beffa (*scorno*); *frati di Santo Antonio*: i frati questuanti di sant'Antonio abate – un ordine di infermieri e frati laici, sorto a Vienne (Francia) per opera di un nobile che, tornato da un pellegrinaggio in Terra Santa, avrebbe portato con sé le spoglie dell'eremita egiziano del III-IV secolo, padre del monachesimo anacoretico cristiano, protettore degli animali domestici e particolarmente venerato nelle campagne – avevano fama di essere avidi e senza scrupoli; papa Gregorio IX, nel 1240, aveva messo in guardia contro di loro i vescovi della diocesi di Lione (sul cui territorio l'ordine era sorto), avvertendoli che essi spacciavano come reliquie del santo (> nota 33) ossa qualsiasi raccolte nei cimiteri; Dante li giudica duramente per bocca di Beatrice nel *Paradiso* (*Di questo ingrassa il porco sant' Antonio, / e altri assai che sono ancor più porci, / pagando di moneta sanza conio*. XXIX, 124-126).

11 . se al sol guarderete: perché era ancora presto, data la brevità delle novelle narrate.

12. Certaldo... Valdelsa: borgo della campagna fiorentina arroccato intorno a un castello; di Certaldo era originaria la famiglia di Boccaccio.

13. buona pastura: letteralmente, buon pascolo; in senso ironico buona raccolta di elemosine.

14. Cipolla: il nome allude all'ortaggio coltivato a Certaldo e di cui gli abitanti vanno fieri.

15. con ciò sia cosa che: poiché.

16. persona: statura.

17. il miglior... mondo: il più simpatico compagnone del mondo; *brigante*: amante della compagnia allegra (da *brigata* = allegra compagnia).

18. niuna scienza... Quintiliano: sebbene non avesse alcuna cultura, era abilissimo parlatore tanto da poter essere stimato un maestro di eloquenza (*rettorico*), paragonabile a Marco Tullio Cicerone (I secolo a.C.), grande oratore romano, e a Marco Fabio Quintiliano (I secolo d.C.), autore di un trattato sull'oratoria.

19. compare: amico.

20. benvogliente: conoscente.

Il quale, secondo la sua usanza, del mese d'agosto tra l'altre v'andò una volta; e una domenica mattina, essendo tutti i buoni uomini e le femine delle ville da torno venuti alla messa nella calonica[21], quando tempo gli parve[22], fattosi innanzi disse: «Signori e donne[23], come voi sapete, vostra usanza è di mandare ogni anno a' poveri del baron messer[24] santo Antonio del vostro grano e delle vostre biade, chi poco e chi assai, secondo il podere e la divozion[25] sua, acciò ché il beato santo Antonio[26] vi sia guardia de' buoi e degli asini e de' porci e delle pecore vostre; e oltre a ciò solete pagare, e spezialmente quegli che alla nostra compagnia[27] scritti sono, quel poco debito[28] che ogni anno si paga una volta. Alle quali cose ricogliere io sono dal mio maggiore, cioè da messer l'abate, stato mandato[29]; e per ciò con la benedizion di Dio, dopo nona[30], quando udirete sonare le campanelle, verrete qui di fuori della chiesa là dove io al modo usato vi farò la predicazione, e bascerete[31] la croce; e oltre a ciò, per ciò che divotissimi tutti vi conosco del barone messer santo Antonio, di spezial grazia[32] vi mostrerò una santissima e bella reliquia[33], la quale io medesimo già recai dalle sante terre d'oltremare[34]: e questa è una delle penne dell'agnol Gabriello, la quale nella camera della Vergine Maria rimase quando egli la venne a annunziare in Nazarette[35]». E questo detto, si tacque e ritornossi[36] alla messa.

Erano, quando frate Cipolla queste cose diceva, tra gli altri molti nella chiesa due giovani astuti molto, chiamato l'uno Giovanni del Bragoniera e l'altro Biagio Pizzini[37], li quali poi che alquanto tra sé ebbero riso della reliquia di frate Cipolla, ancora che molto fossero suoi amici e di sua brigata[38], seco proposero di fargli di questa penna alcuna beffa. E avendo saputo che frate Cipolla la mattina desinava nel castello[39] con un suo amico, come a tavola il sentirono, così se ne scesero alla strada, e all'albergo dove il frate era smontato se n'andarono[40], con questo proponimento, che Biagio dovesse tenere a parole il fante[41] di frate Cipolla e Giovanni dovesse tralle cose del frate cercare di questa penna, chente che ella si fosse[42], e torgliele[43], per vedere come egli di questo fatto poi dovesse al popol dire[44].

Aveva frate Cipolla un suo fante, il quale alcuni chiamavano Guccio Balena e altri Guccio Imbratta, e chi gli diceva Guccio Porco[45]; il quale era tanto cattivo, che egli non è vero che mai Lippo Topo ne facesse alcun cotanto[46]. Di cui spesse volte frate Cipolla era usato di motteggiare[47] con la sua brigata e di dire: «Il fante mio ha in sé nove cose tali[48], che, se qualunque è l'una di

21. delle ville... calonica: dalle campagne vicine venuti alla messa nella canonica.

22. quando... parve: quando gli sembrò opportuno.

23. donne: appellativo di rispetto, usato al posto di signore.

24. baron messer: illustre signore; *baron* non ha significato ironico ma è titolo d'onore attribuito anche ai nomi dei santi; lo fa anche Dante nel *Paradiso* (riferito, per esempio, a san Pietro).

25. secondo... divozion: a seconda delle possibilità economiche e della devozione.

26. santo Antonio: (secolo III) era ed è venerato come preservatore del bestiame dai morbi.

27. compagnia: confraternita.

28. quel poco debito: quella piccola quota (che si pagava alle confraternite per funerali o messe di suffragio per i morti).

29. Alle quali... mandato: Sono stato mandato dal mio superiore (*maggiore*) a raccogliere queste cose.

30. nona: verso le tre del pomeriggio. Nel Medioevo le ore si contavano dall'alba.

31. bascerete: bacerete.

32. di spezial grazia: per speciale concessione.

33. reliquia: resti del corpo di un santo, oggetti o indumenti appartenutigli, i quali diventano oggetto di culto.

34. sante terre d'oltremare: Terrasanta, la Palestina dove visse Gesù Cristo.

35. la quale... Nazarette: la quale rimase nella stanza della Madonna quando l'arcangelo Gabriele venne ad annunziarle che avrebbe partorito il figlio di Dio, a Nazareth.

36. ritornossi: ritornò.

37. Giovanni... Pizzini: nomi di probabili cittadini di Certaldo contemporanei a Boccaccio.

38. ancora che... brigata: sebbene fossero suoi amici e compagni di brigata, decisero insieme una beffa a proposito di questa penna.

39. castello: parte alta e centrale del paese, dove erano la chiesa e le case signorili.

40. come... n'andarono: quando sentirono che era a tavola, scesero per la strada e si diressero all'albergo in cui il frate aveva preso alloggio.

41. tenere a parole il fante: intrattenere chiacchierando il servitore.

42. chente... fosse: di qualunque cosa si trattasse.

43. torgliele: portargliela via.

44. di questo... dire: come avrebbe spiegato alla gente ciò che era accaduto.

45. Guccio Porco: i soprannomi alludono ai tre difetti del servitore, grasso, goffo e sporco; un certo Arriguccio Porcellana è personaggio storico, custode dell'ospedale fiorentino di San Filippo.

46. tanto cattivo... cotanto: tanto incapace (*cattivo*) che neppure Lippo Topo ne fece mai di grosse come lui. Lippo Topo fu pittore modesto e grande imbroglione, divenuto proverbiale per i suoi stravaganti comportamenti.

47. motteggiare: scherzare.

48. nove cose tali: nove difetti così gravi.

quelle fosse in Salamone o in Aristotile o in Seneca[49], avrebbe forza di guastare ogni lor vertù, ogni lor senno, ogni lor santità. Pensate adunque che uom dee essere egli, nel quale né vertù né senno né santità alcuna è, avendone nove!»; e essendo alcuna volta domandato quali fossero queste nove cose e egli, avendole in rima messe, rispondeva: «Dirolvi[50]: egli è tardo, sugliardo[51] e bugiardo; negligente, disubidente e maldicente; trascutato[52], smemorato e scostumato; senza che egli ha alcune altre teccherelle con queste, che si taccion per lo migliore[53]. E quel che sommamente è da rider de'fatti suoi è che egli in ogni luogo vuol pigliar moglie e tôr casa a pigione[54]; e avendo la barba grande e nera e unta, gli par sì forte[55] esser bello e piacevole, che egli s'avisa[56] che quante femine il veggano tutte di lui s'innamorino e, essendo lasciato, a tutte andrebbe dietro perdendo la coreggia[57]. È il vero che egli m'è d'un grande aiuto, per ciò che mai niun non mi vuol sì segreto parlare, che egli non voglia la sua parte udire; e se avviene che io d'alcuna cosa sia domandato, ha sì gran paura che io non sappia rispondere, che prestamente risponde egli e sì e no, come giudica si convenga».

A costui, lasciandolo all'albergo, aveva frate Cipolla comandato che ben guardasse che alcuna persona non toccasse le cose sue, e spezialmente le sue bisacce, perciò che in quelle erano le cose sacre. Ma Guccio Imbratta, il quale era più vago[58] di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignuolo, e massimamente se fante vi sentiva niuna[59], avendone in quella dell'oste una veduta, grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parean due ceston da letame[60] e con un viso che parea de'Baronci[61], tutta sudata, unta e affumicata, non altramenti che si gitti l'avoltoio alla carogna, lasciata la camera di frate Cipolla aperta e tutte le sue cose in abbandono, là si calò[62]; e ancora che[63] d'agosto fosse, postosi presso al fuoco a sedere, cominciò con costei, che Nuta aveva nome, a entrare in parole e dirle che egli era gentile uomo per procuratore[64] e che egli aveva de' fiorini più di millantanove[65], senza quegli che egli aveva a dare altrui, che erano anzi più che meno, e che egli sapeva tante cose fare e dire, che domine pure unquanche[66]. E senza riguardare a un suo cappuccio sopra il quale era tanto untume, che avrebbe condito il calderon d'Altopascio[67], e a un suo farsetto rotto e ripezzato, e intorno al collo e sotto le ditella smaltato di sucidume, con più macchie e di più colori che mai drappi fossero tartereschi o indiani[68], e alle sue scarpette tutte rotte e alle calze sdrucite, le disse, quasi stato fosse il Siri di Castiglione[69], che rivestirla voleva e rimetterla in arnese e trarla di quella cattività di star con altrui, e senza gran possession d'avere ridurla in isperanza di miglior fortuna[70] e altre cose assai le quali, quantunque molto affettuosamente le dicesse, tutte in vento convertite,

49. se qualunque... Seneca: se una qualsiasi di queste si trovasse in Salomone (re d'Israele di proverbiale saggezza, 960-927 a.C.), in Aristotele (il maggior filosofo greco, IV secolo a.C.), in Lucio Anneo Seneca (filosofo latino, I secolo d.C.). Si tratta, dunque, di tre grandi sapienti dell'antichità.

50. Dirolvi: ve lo dirò.

51. sugliardo: sporco.

52. trascutato: sbadato.

53. senza che... migliore: senza dire che ha alcuni altri difettucci (*teccherelle*) insieme a questi, che per il suo bene si tacciono.

54. tôr casa a pigione: prendere casa in affitto, cioè mettere su famiglia.

55. sì forte: talmente.

56. s'avvisa: crede.

57. essendo lasciato... la coreggia: se lo si lasciasse fare, andrebbe dietro a tutte le donne perdendo la cintura dei pantaloni (*coreggia*) cioè perdendo l'autocontrollo, il pudore.

58. più vago: più desideroso.

59. massimamente... niuna: soprattutto se scorgeva qualche serva.

60. ceston da letame: grosse ceste dove si raccoglievano foglie ed erbe secche per farne concime.

61. Baronci: famiglia di Firenze nota per la bruttezza.

62. Là si calò: si calò su di lei (come un avvoltoio riferito alla precedete similitudine).

63. ancora che: sebbene.

64. gentile... procuratore: nobile per procura, cioè a nome di un altro. Espressione priva di senso.

65. millantanove: numero fantastico creato per indicare una grande quantità.

66. senza... unquanche: senza contare i crediti che aveva, che erano anzi di più che di meno, e che neppure il suo padrone ne sapeva fare e dire altrettante. Le parole difficili e senza senso, dette per imbrogliare, anticipano il discorso di frate Cipolla.

67. calderon d'Altopascio: enorme caldaia, rimasta proverbiale, in cui i monaci del convento di Altopascio, vicino Lucca, cucinavano la zuppa per i poveri.

68. farsetto... indiani: giubbetto (senza maniche) pieno di rammendi e toppe (*ripezzato*) incrostato di sporcizia al collo e sotto le ascelle (*ditella*) con più macchie colorate che ne fossero mai nelle stoffe orientali (*tartareschi o indiani*).

69. Siri di Ciastiglione: il signore di Châtillon (tra i più potenti feudatari di Francia); qui indica proverbialmente un gran signore.

70. rimetterla... fortuna: ripulirla e toglierla da quella schiavitù di stare a servizio d'altri e, pur senza possedere ricchezze, portarla ad avere speranza in una migliore sorte.

come le più delle sue imprese facevano, tornarono in niente[71].

Trovarono adunque i due giovani Guccio Porco intorno alla Nuta occupato; della qual cosa contenti, per ciò che mezza la lor fatica era cessata[72], non contraddicendolo alcuno[73] nella camera di frate Cipolla, la quale aperta trovarono, entrati, la prima cosa che venne lor presa per cercare[74] fu la bisaccia nella quale era la penna; la quale aperta, trovarono in un gran viluppo di zendado[75] fasciata una piccola cassettina; la quale aperta, trovarono in essa una penna di quelle della coda d'un pappagallo, la quale avvisarono[76] dovere esser quella che egli promessa avea di mostrare a' certaldesi[77]. E certo egli il poteva a quei tempi leggermente[78] far credere, per ciò che ancora non erano le morbidezze d'Egitto[79], se non in piccola quantità trapassate in Toscana, come poi in grandissima copia con disfacimento di tutta Italia son trapassate: e dove che elle poco conosciute fossero, in quella contrada quasi in niente erano dagli abitanti sapute[80]; anzi, durandovi ancora la rozza onestà degli antichi[81], non che veduti avessero pappagalli ma di gran lunga la maggior parte mai uditi non gli avea ricordare[82]. Contenti adunque i giovani d'aver la penna trovata, quella tolsero e, per non lasciare la cassetta vòta, veggendo carboni in un canto della camera, di quegli la cassetta empierono; e richiusala e ogni cosa racconcia[83] come trovata avevano, senza essere stati veduti, lieti se ne vennero con la penna e cominciarono a aspettare quello che frate Cipolla, in luogo della penna trovando carboni, dovesse dire.

Gli uomini e le femine semplici che nella chiesa erano, udendo che veder dovevano la penna dell'agnol Gabriello dopo nona, detta la messa, si tornarono a casa; e dettolo l'un vicino all'altro e l'una comare all'altra, come desinato ebbero ogni uomo[84], tanti uomini e tante femine concorsono[85] nel castello, che appena vi capeano[86], con disidero aspettando di veder questa penna. Frate Cipolla, avendo ben desinato e poi alquanto dormito, un poco dopo nona levatosi e sentendo la moltitudine grande esser venuta di contadini per dovere la penna vedere, mandò[87] a Guccio Imbratta che la sù con le campanelle venisse e recasse le sue bisacce. Il quale, poi che con fatica dalla cucina e dalla Nuta si fu divelto[88], con le cose addimandate con fatica là sù n'andò: dove ansando giunto, per ciò che il ber dell'acqua gli avea molto fatto crescere il corpo[89], per comandamento di frate Cipolla, andatone in su la porta della chiesa, forte incominciò le campanelle a sonare.

Dove, poi che tutto il popolo fu ragunato[90], frate Cipolla, senza essersi avveduto che niuna sua cosa fosse stata mossa, cominciò la sua predica, e in acconcio de' fatti suoi disse molte parole[91]; e dovendo venire al mostrar della penna dell'agnol Gabriello, fatta prima con gran solennità la confessione[92],

71. tornarono in niente: non produssero alcun risultato.
72. per ciò... cessata: poiché metà della loro fatica era evitata (quella, cioè, di trattenere il servitore del frate fuori dalla camera).
73. non contraddicendolo alcuno: senza che alcuno glielo impedisse.
74. la prima... cercare: il primo posto dove pensarono di cercare.
75. zendado: tessuto di seta.
76. avvisarono: furono d'avviso, pensarono.
77. penna... certaldesi: nell'antica iconografia le ali dell'arcangelo Gabriele era variopinte con l'arcobaleno e non di colore bianco, quindi per i certaldesi era facile credere che le piume di un pappagallo fossero una sacra reliquia.
78. leggermente: facilmente.
79. le morbidezze d'Egitto: le raffinatezze della civiltà arabo-orientale.
80. e dove... sapute: e se esse erano poco conosciute altrove, gli abitanti di quella contrada non le conoscevano per niente. Nel Medioevo era raro vedere dei pappagalli in Europa.
81. la rozza... degli antichi: la semplicità primitiva era spesso contrapposta dagli scrittori del tempo alle mollezze orientali, che si riteneva causassero la decadenza dei costumi morali; qui il tono è ironico perché è proprio la rozza onestà degli abitanti di Certaldo a farne facile preda del frate.
82. ricordare: nominare.
83. racconcia: sistemata, rimessa in ordine.
84. come... ogni uomo: quando ognuno ebbe pranzato.
85. concorsono: accorsero.
86. appena vi capeano: a stento vi erano contenuti.
87. mandò: comandò.
88. si fu divelto: si fu staccato.
89. per ciò che... corpo: poiché era ingrassato per il bere acqua (il tono è ironico, fa ingrassare il vino).
90. ragunato: radunato.
91. in acconcio... parole: in modo opportuno riguardo ai suoi fini, fece un lungo discorso.
92. fatta... confessione: recitata prima con grande solennità la preghiera dell'atto di confessione (*Confiteor*).

fece accender due torchi[93], e soavemente sviluppando il zendado[94], avendosi prima tratto il cappuccio[95], fuori la cassetta ne trasse. E dette primieramente alcune parolette a laude e a commendazione[96] dell'agnolo Gabriello e della sua reliquia, la cassetta aperse. La quale come piena di carboni vide, non sospicò[97] che ciò Guccio Balena gli avesse fatto, per ciò che nol conosceva da tanto, né il maladisse del male aver guardato che altri ciò non facesse, ma bestemmiò tacitamente sé, che a lui la guardia delle sue cose aveva commessa[98], conoscendol, come faceva, negligente, disubidente, trascurato e smemorato. Ma non per tanto, senza mutar colore[99], alzato il viso e le mani al cielo, disse sì che da tutti fu udito: «O Idio, lodata sia sempre la tua potenzia!»

Poi richiusa la cassetta e al popolo rivolto disse: «Signori e donne, voi dovete sapere che, essendo io ancora molto giovane, io fui mandato dal mio superiore in quelle parti dove apparisce il sole[100], e fummi commesso con espresso comandamento che io cercassi tanto che io trovassi i privilegi del Porcellana[101], li quali, ancora che a bollar niente costassero, molto più utili sono a altrui che a noi[102]. Per la qual cosa, messom'io in cammino, di Vinegia partendomi e andandomene per lo Borgo de' Greci e di quindi per lo reame del Garbo cavalcando e per Baldacca, pervenni in Parione, donde, non senza sete, dopo alquanto pervenni in Sardigna[103]. Ma perché vi vo io tutti i paesi cerchi da me divisando?[104] Io capitai, passato il Braccio di San Giorgio[105], in Truffia e in Buffia[106], paesi molto abitati e con gran popoli; e di quindi pervenni in terra di Menzogna[107], dove molti de' nostri frati e d'altre religioni[108] trovai assai, li quali tutti il disagio andavan per l'amor di Dio schifando, poco dell'altrui fatiche curandosi, dove la loro utilità vedessero seguitare[109], nulla altra moneta spendendo che senza conio[110] per quei paesi: e quindi passai in terra d'Abruzzi[111], dove gli uomini e le femine vanno in zoccoli sù pe' monti, rivestendo i porci delle lor busecchie medesime, e poco più là trovai gente che portano il pan nelle mazze e il vin nelle sacca[112]: da' quali alle montagne de' bachi pervenni, dove tutte l'acque corrono alla 'ngiù. E in brieve tanto andai adentro, che io pervenni mei infino[113] in India Pastinaca, là dove io vi giuro per l'abito che io porto addosso che io vidi volare i pennati[114], cosa incredibile a chi non gli avesse veduti; ma di ciò non mi lasci mentire Maso del Saggio[115], il quale gran mercatante io trovai là, che schiacciava noci e vendeva gusci a

93. torchi: grosse candele.
94. soavemente... zendado: srotolando lentamente il velo di seta (che avvolgeva la cassetta).
95. tratto il cappuccio: levatosi il cappuccio (in segno di riverenza).
96. a commendazione: in lode ed elogio.
97. non sospicò: non sospettò.
98. che ciò... commessa: che Guccio Balena gli avesse fatto ciò, perche non lo sapeva capace di tanto, né lo maledisse perché non aveva fatto buona guardia, ma imprecò in silenzio contro se stesso per avegli affidata (*commessa*) la custodia delle sue cose.
99. senza mutar colore: senza impallidire o arrossire, senza tradire alcuna reazione emotiva di sorpresa o di preoccupazione.
100. dove apparisce il sole: il luogo dove sorge il sole (cioè a Oriente).
101. i privilegi del Porcellana: i benefici feudali al Porcellana, nome col quale era chiamato l'ospedale di San Filippo a Firenze, fondato dall'antica famiglia fiorentina dei Porcellana. Richiama anche il soprannome del servo del frate.
102. li quali... a noi: quei privilegi, sebbene concessi senza spese, sono più utili agli altri che a noi; giro di parole per dire che quei privilegi non servivano a nulla.
103. di Vinegia... Sardigna: il viaggio che descrive frate Cipolla, costruito su una serie di equivoci e storpiature, è in realtà un percorso attraverso zone di Firenze da est a ovest. Vinegia (Venezia) è una contrada tra Piazza della Signoria e Santa Croce; Borgo de' Greci è una strada di Firenze e per assonanza anche la Grecia; reame del Garbo è una contrada dove si esercitava l'Arte della lana, assonante con la regione portoghese dell'Algarve (Garbo è anche un regno dell'Africa settentrionale); Baldacca è una strada di Firenze presso Orsanmichele, ma in questo modo veniva chiamata anche la città di Bagdad; Parione è una via di Firenze e Sardigna una località fuori le mura ma anche il nome dell'isola.
104. Ma perché... divisando?: ma perché vi vado descrivendo tutti i Paesi da me visitati (*cerchi*)?
105. Braccio di San Giorgio: contrada di Firenze ma anche stretto del Bosforo che, congiungendo il Mar di Marmara al Mar Nero, separa l'Europa dall'Asia.
106. Truffia... Buffia: paesi immaginari dei truffatori e dei ladri.
107. terra di Menzogna: il paese dei Bugiardi è inventato sull'esempio di terra di Guascogna o Borgogna.
108. religioni: ordini religiosi.
109. li quali... seguitare: i quali per amore di Dio evitavano (*andavan... schifando*) ogni sacrificio per il prossimo, poco preoccupandosi delle sofferenze altrui, credendo di poterne ricavare un utile per loro.
110. nulla... conio: spendendo solo moneta senza conio (cioè inesistente), il che significa dicendo solo chiacchiere.
111. terra d'Abruzzi: l'Abruzzo all'epoca era considerato una terra lontana.
112. vanno in zoccoli... sacca: usano zoccoli sui monti, insaccano le carni di maiale nelle loro budella (*busecchie* cioè fanno salsicce), infilano il pane a ciambella nei bastoni (*mazze*) e versano il vino negli otri.
113. mei infino: addirittura.
114. India Pastinaca... pennati: l'India è descritta umoristicamente con un termine che indica un dolce (Pastinaca è una radice dolciastra e potrebbe associarsi a dolci e spezie orientali), dove volano i pennati, gioco di parola fra "pennati" (falcetti per potare) e "pennuti" (uccelli).
115. non mi lasci... del Saggio: non permetta che io menta. Maso del Saggio è un famoso burlone fiorentino (> A2 T47). Qui è citato per dare autorevolezza alle affermazioni del frate.

ritaglio[116]. Ma non potendo quello che io andava cercando trovare, perciò che da indi in là si va per acqua[117], indietro tornandomene, arrivai in quelle sante terre[118] dove l'anno di state vi vale il pan freddo quatro denari e il caldo v'è per niente[119]. E quivi trovai il venerabile padre messer Nonmiblasmete Sevoipiace[120], degnissimo patriarca di Ierusalem. Il quale, per reverenzia dell'abito che io ho sempre portato del baron messer santo Antonio, volle che io vedessi tutte le sante reliquie le quali egli appresso di sé aveva; e furon tante, che, se io le vi volessi tutte contare, io non ne verrei a capo in parecchie miglia[121], ma pure per non lasciarvi sconsolate[122], ve ne dirò alquante. Egli primieramente mi mostrò il dito dello Spirito santo così intero e saldo come fu mai, e il ciuffetto del serafino che apparve a san Francesco, e una dell'unghie de' gherubini[123], e una delle coste del Verbum-caro-fàtti-alle-finestre[124] e de' vestimenti della santa Fé catolica[125], e alquanti de' raggi della stella che apparve a' tre Magi in Oriente, e un' ampolla del sudore di san Michele quando combatté col diavole[126], e la mascella della Morte di san Lazzero[127] e altre. E per ciò che io liberamente gli feci copia delle piagge di Monte Morello in volgare e d'alquanti capitoli del Caprezio[128] li quali egli lungamente era andato cercando, mi fece egli partefice[129] delle sue sante reliquie, e donommi un de' denti della santa Croce[130] e in un'ampolletta alquanto del suono delle campane del tempio di Salomone e la penna dell'agnol Gabriello, della quale già detto v'ho, e l'un de' zoccoli di san Gherardo da Villamagna[131] (il quale io, non ha molto, a Firenze donai a Gherardo di Bonsi[132], il quale in lui ha grandissima divozione); e diedemi de' carboni co' quali fu il beatissimo martire san Lorenzo arrostito; le quali cose io tutte di qua con meco divotamente le recai, e holle[133] tutte. È il vero che il mio maggiore non ha mai sofferto che io l'abbia mostrate[134] infino a tanto che certificato non s'è se desse sono o no[135]; ma ora che per certi miracoli fatti da esse e per lettere ricevute dal Patriarca fatto n'è certo, m'ha conceduta licenzia che io le mostri; ma io, temendo di fidarle altrui[136], sempre le porto meco. Vera cosa è che io porto la penna dell'agnol Gabriello, acciò che non si guasti, in una cassetta, e i carboni co' quali fu arrostito san Lorenzo in un'altra; le quali son sì simiglianti l'una all'altra, che spesse volte mi vien presa l'una per l'altra e al presente[137] m'è avvenuto; per ciò che, credendomi io qui avere arrecata la cassetta dove era la penna,

116. a ritaglio: al minuto.

117. da indi... per acqua: oltre l'India si può procedere solo via mare.

118. sante terre: Terra Santa.

119. dove l'anno... per niente: dove d'estate il pane freddo costa quattro denari e il caldo non costa niente. Il gioco di parole sta nella possibilità che caldo sia aggettivo riferito a pane (il pane non costa nulla d'estate), oppure soggetto (calore estivo), in tal caso si trasforma nell'affermazione banale che d'estate il caldo non costa nulla.

120. Nonmiblasmate Sevoipiace: nome immaginario tratto dalla frase in francese antico: *ne me blasmez se vos plait* ("non biasimatemi per favore").

121. io non... parecchie miglia: non ce la farei neppure se parlassi molto tempo;

122. sconsolate: scontente, deluse: è usato il femminile di cortesia.

123. gherubini: cherubini, una degli ordini delle gerarchie angeliche secondo la dottrina cristiana.

124. una delle coste... finestre: una delle costole del Verbo; deformazione parodistica dell'inizio del Vangelo di Giovanni (1, 14): *Verbum caro factum est* (il Verbo si fece carne).

125. santa fé catolica: la santa fede cattolica, burlescamente considerata come una donna.

126. San Michele... diavole: l'arcangelo Michele è uno degli angeli fedeli a Dio che scacciarono Lucifero dal Paradiso.

127. la mascella... San Lazzaro: l'osso della mascella della Morte che colpì san Lazzaro (immaginata secondo le rappresentazioni del tempo, come uno scheletro femminile che colpisce).

128. Liberamente... Caprezio: generosamente gli feci dono dei pendii di Monte Morello, di alcuni capitoli del Caprezio che egli aveva cercato a lungo (espressioni che alludono a rapporti omosessuali; Monte Morello è il nome di una collina a nord di Firenze, Caprezio invece è nome inventato, forse sul tipo di quello del filosofo Boezio).

129. partefice: partecipe.

130. Santa Croce: frequenti erano reliquie di denti, ma ovviamente grottesco riferirli alla Croce, con evidente equivoco forse sulle "braccia" della croce.

131. San Gherardo da Villamagna: personaggio storico, uno dei primi seguaci di san Francesco a portare gli zoccoli, chiamati zoccolanti.

132. Gherardo de' Bonsi: nel Trecento, a Firenze, autorevole membro dell'Arte della lana e personaggio politico.

133. holle: le ho.

134. mio maggiore... mostrate: il mio superiore (dei frati antoniani) non ha mai permesso che io le mostrassi.

135. Certificato non s'è... no: finché non si è accertato se le reliquie sono proprio autentiche; *desse*: esse, proprio loro.

136. di fidarle altrui: di affidarle ad altri.

137. al presente: oggi.

io ho arrecata quella dove sono i carboni. Il quale io non reputo che stato sia errore, anzi mi pare esser certo che volontà sia stata di Dio e che Egli stesso la cassetta de' carboni ponesse nelle mie mani, ricordandom'io pur testé che la festa di san Lorenzo sia di qui a due dì[138]. E per ciò, volendo Idio che io, col mostrarvi i carboni co' quali esso fu arrostito, raccenda nelle vostre anime la divozione che in lui aver dovete, non la penna che io voleva, ma i benedetti carboni spenti dall'omor[139] di quel santissimo corpo mi fe' pigliare. E per ciò, figliuoli benedetti, trarretevi i cappucci e qua divotamente v'appresserete a vedergli. Ma prima voglio che voi sappiate che chiunque da questi carboni in segno di croce è tocco[140], tutto quello anno può viver sicuro che fuoco nol cocerà che non si senta[141] ».

E poi che così detto ebbe, cantando una laude di san Lorenzo, aperse la cassetta e mostrò i carboni; li quali poi che alquanto la stolta moltitudine ebbe con ammirazione reverentemente guardati, con grandissima calca tutti s'appressarono a frate Cipolla, e migliori offerte dando che usati non erano, che con essi gli dovesse toccare il pregava ciascuno. Per la qual cosa frate Cipolla, recatisi questi carboni in mano, sopra li lor camiscion[142] bianchi e sopra i farsetti[143] e sopra li veli delle donne cominciò a fare le maggior croci che vi capevano[144], affermando che tanto quanto essi scemavano[145] a far quelle croci, poi ricrescevano nella cassetta, sì come egli molte volte aveva provato.

E in cotal guisa, non senza sua grandissima utilità avendo tutti crociati i certaldesi, per presto accorgimento[146] fece coloro rimanere scherniti, che lui, togliendogli la penna, avevan creduto schernire. Li quali stati alla sua predica e avendo udito il nuovo riparo[147] preso da lui, e quanto da lungi fatto si fosse[148] e con che parole, avevan tanto riso, che s'eran creduti smascellare[149]. E poi che partito si fu il vulgo, a lui andatisene[150], con la maggior festa del mondo ciò che fatto avevan gli discoprirono[151] e appresso gli renderono la sua penna; la quale l'anno seguente gli valse non meno che quel giorno gli fosser valuti i carboni[152].

138. ricordandom'io... due dì: essendomi ricordato poco fa (*pur testè*) che tra due giorni sarà la festa di san Lorenzo (il 10 agosto).
139. dall'omor: dal grasso liquefatto che cadde sui carboni spegnendoli.
140. tocco: toccato.
141. può viver... si senta: può viver sicuro che il fuoco non lo brucerà senza che egli se ne accorga.
142. camiscion: camiciotti.
143. farsetti: corpetto imbottito che si indossava sopra la camicia, tipico dell'abbigliamento maschile di un tempo.
144. che vi capevano: che vi potevano stare.
145. scemavano: si consumavano.
146. per presto accorgimento: con un pronto espediente.
147. nuovo riparo: impensato rimedio.
148. quanto da lungi fatto si fosse: come l'avesse preso da lontano.
149. smascellare: slogare le mascelle, ridere a crepapelle.
150. a lui andatisene: recatisi da lui.
151. discoprirono: svelarono.
152. gli valse... carboni: gli procurò offerte non minori di quelle procurategli quel giorno dai carboni.

La predica di frate Cipolla, miniatura dal *Decameron* nella traduzione francese di Laurent de Premierfait, 1414-1419. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Analisi e interpretazione

Una predica geniale: beffatori e beffati

La novella si apre con la descrizione del contesto e del protagonista, il quale promette di mostrare agli abitanti di Certaldo la preziosa reliquia della «sacra» penna dell'arcangelo Gabriele. Due burloni preparano lo scherzo ai danni del frate e sostituiscono la penna con i carboni, approfittando della distrazione del suo servo, Guccio Imbratta; questi è, infatti, occupato a corteggiare la cuoca dell'albergo con un eloquio fatto di doppi sensi e frasi altisonanti, ma il suo tentativo non va a buon fine.

La scena comica ha la funzione di anticipare quella ancor più comica della predica del frate, abile parlatore e maestro di eloquenza.

Gli stolti certaldesi, frastornati da quel discorso incomprensibile (ma ritenuto serio e profondissimo), senza tuttavia dubitare delle cose dette dal frate, in un'atmosfera quasi da miracolo (*mi pare essere certo che la volontà sia stata di Dio*...) moltiplicano le loro elemosine.

Il protagonista si fa così beffa non solo dei fedeli, ridicolmente «benedetti» col carbone, ma anche dei due amici burloni che, divertiti, si godono la scena insieme ai lettori.

Esaltazione dell'intelligenza e dell'abilità della parola

L'ambiente dei contadini di Certaldo, ben noto allo scrittore, è qui delineato con efficace realismo e sottile ironia. Lo spunto anticlericale della novella si limita alla caricatura del culto delle reliquie che, nel Medioevo, era molto diffuso. Al protagonista, furbo e spregiudicato imbroglione, interprete di una recita comica (al pari di ser Ciappelletto, ma non malvagio e cinico come lui), va la simpatia dell'autore, cui non interessa esprimere un giudizio morale sugli inganni delle istituzioni religiose. L'autentico motivo ispiratore della novella è la celebrazione dell'intelligenza dell'individuo, la capacità di affrontare qualsiasi caso rischioso e volgerlo a proprio vantaggio al di là dello scopo che si intende raggiungere, come segno di superiorità sugli ingenui e gli sciocchi.

Boccaccio, sotto questo aspetto, anticipa il concetto di virtù in senso rinascimentale, come abilità che si mette in campo per contrastare il caso e, come nel *Principe* di Niccolò Machiavelli (1469-1527), per raggiungere un utile o per evitare un danno.

Le storpiature e i doppi sensi

La predica di frate Cipolla è giocata sulle storpiature, sull'invenzione verbale (*Nonmiblasmete Sevoipiace.... Verbum-caro-fatti-alle-finestre*), sull'ambiguità di certe affermazioni, che paiono banali ma possono celare dei doppi sensi, a volte anche sessuali (il pane a forma di ciambella si infila sui bastoni, come si preparano gli insaccati....); i nomi geografici sembrano alludere a luoghi lontanissimi e misteriosi, con riferimenti stravaganti (*Truffia e Buffia; Pastinaca* carica l'India di un alone esotico ma significa anche fandonia), oppure semplicemente non indicati (*dove apparisce il sole*).

Attività

1. I nuclei tematici

Suddividi il testo in tre macrosequenze e attribuisci a ciascuna di esse un titolo che ne sintetizzi il nucleo tematico.

2. Le caratteristiche dei personaggi

Parlare

Delinea le caratteristiche di frate Cipolla e del servo Guccio Imbratta (soffermati in particolare sul significato dei tre soprannomi di quest'ultimo: Imbratta, Balena, Porco). Stabiliti i riferimenti testuali, preparati a esporre in 10 minuti il risultato della tua analisi.

3. La «virtù» di frate Cipolla

Rifletti sui temi ispiratori del *Decameron* e sulla ideologia di Boccaccio, quindi spiega in che cosa consiste la virtù di frate Cipolla.

4. Guccio come controfigura di frate Cipolla

Alcuni critici hanno individuato nella figura del servo Guccio Imbratta la controfigura di frate Cipolla. Spiega perché.

5. Le invenzioni e i giochi di parole

Il discorso di frate Cipolla ai fedeli è ricco di parole inventate, doppi sensi e storpiature. Cita alcuni esempi che ti sembrano particolarmente felici.

Verso l'esame

6. Articolo di giornale

Leggi il *dossier* a p. 649 e scrivi un articolo culturale sull'argomento «Personaggi del *Decameron*: modelli a confronto» .

Verso l'esame

7. Saggio breve

Leggi il *dossier* a p. 657 e scrivi un saggio breve su «Lapaccio e Frate Cipolla: la superstizione».

Frate Cipolla e i carbonai di San Lorenzo, miniatura dal *Decameron*, 1520 ca. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

A 2
T 47

Calandrino e l'elitropia

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985

La novella di Calandrino e l'elitropia è la terza dell'Ottava giornata, in cui si narrano storie di beffe che reciprocamente ogni giorno si giocano uomini e donne. La narratrice di turno è Elissa.

La vicenda, ambientata a Firenze, presenta un mondo concreto e realistico, fatto di intelligenti burloni e di sprovveduti creduloni, di artisti mediocri, dalle modeste condizioni economiche. Qui Calandrino è vittima degli scherzi di Bruno e Buffalmacco, due suoi amici, che sviluppano la burla imbastita da Maso del Saggio.

Calandrino[1]*, Bruno e Buffalmacco*[2] *giù per lo Mugnone*[3] *vanno cercando di trovar l'elitropia*[4]*, e Calandrino se la crede aver trovata; tornasi a casa carico di pietre; la moglie il proverbia*[5] *e egli turbato*[6] *la batte, e a' suoi compagni racconta ciò che essi sanno meglio di lui.*

Finita la novella di Panfilo, della quale le donne avevan tanto riso che ancora ridono, la reina[7] a Elissa commise che seguitasse[8]; la quale, ancora ridendo incominciò:

Io non so, piacevoli donne, se egli mi si verrà fatto di farvi con una mia novelletta non men vera che piacevole tanto ridere quanto ha fatto Panfilo con la sua: ma io me ne ingegnerò.

Nella nostra città, la qual sempre di varie maniere e di nuove genti è stata abbondevole, fu, ancora non è gran tempo, un dipintore chiamato Calandrino, uom semplice e di nuovi costumi. Il quale il più del tempo con due altri dipintori usava, chiamati l'un Bruno e l'altro Buffalmacco, uomini sollazzevoli molto ma per altro avveduti e sagaci, li quali con Calandrino usavan per ciò che de' modi suoi e della sua simplicità sovente gran festa prendevano. Era similmente allora in Firenze un giovane di maravigliosa piacevolezza in ciascuna cosa che far voleva, astuto e avvenevole[9], chiamato Maso del Saggio[10]; il quale, udendo alcune cose della simplicità di Calandrino, propose di voler prender diletto de' fatti suoi col fargli alcuna beffa, o fargli credere alcuna nuova cosa.

E per avventura[11] trovandolo un dì nella chiesa di San Giovanni e vedendolo stare attento a riguardare le dipinture e gl'intagli[12] del tabernaculo il quale è sopra l'altare della detta chiesa, non molto tempo davanti postovi, pensò essergli dato luogo e tempo alla sua intenzione[13]. E informato un suo compagno di ciò che fare intendeva, insieme s'accostarono là dove Calandrino solo si sedeva, e faccendo vista di non vederlo insieme incominciarono a ragionare delle virtù di diverse pietre, delle quali Maso così efficacemente parlava come se stato fosse un solenne e gran lapidario[14]. A' quali ragiona-

1. Calandrino: Calandrino, protagonista di quattro novelle, è il soprannome ("calandrino" era una squadra di legno adoperata da pittori e scalpellini) di una persona realmente esistita, un certo Giovannozzo di Pierino, citato negli atti della prima metà del Trecento dell'Archivio di Firenze; di professione pittore, è ricordato per la sua ingenuità anche nelle *Vite* (1550) degli artisti scritte dall'architetto rinascimentale Vasari.

2. Bruno... Buffalmacco: sono anch'essi personaggi storici, pittori fiorentini. A Buffalmacco (soprannome di Buonamico di Cristofano) sono attribuiti affreschi del camposanto di Pisa, mentre Bruno (Bruno di Giovanni d'Olivieri) era un decoratore.

3. Mugnone: torrente, affluente dell'Arno, vicino Firenze.

4. l'elitropia: una pietra dura, verde picchiettata di rosso. I trattati medioevali dedicati alle pietre (lapidari, dal latino *lapis*, "pietra"), attribuivano a esse particolari e magiche virtù: si riteneva, per esempio, che l'elitropia potesse riflettere i raggi del sole (dal greco *helios*, "sole"; *trépo*, "volgo") e guarire le ferite dei morsi di serpente. Nella novella Maso le attribuisce il colore nero e la proprietà di rendere invisibile.

5. il proverbia: lo rimprovera.

6. turbato: adirato.

7. reina: regina.

8. commise... seguitasse: ordinò di continuare.

9. astuto e avvenevole: astuto e fortunato.

10. Maso del Saggio: era un sensale, ricordato anche nelle novelle di Franco Sacchetti. È citato anche nella predica di frate Cipolla (> A2 T46).

11. per avventura: per caso.

12. intagli: bassorilievi.

13. pensò... intenzione: pensò che gli venivano offerti il luogo e il tempo opportuni.

14. lapidario: conoscitore di pietre preziose e delle loro proprietà.

menti Calandrino posta orecchie, e dopo alquanto levatosi in piè, sentendo che non era credenza[15], si congiunse con loro, il che forte piacque a Maso; il quale, seguendo le sue parole[16], fu da Calandrin domandato dove queste pietre così virtuose si trovassero. Maso rispose che le più si trovavano in Berlinzone[17], terra de' baschi[18], in una contrada che si chiamava Bengodi[19], nella quale si legano le vigne con le salsicce, e avevavisi una oca a denaio e un papero giunta[20]. E eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevan che far maccheroni[21] e raviuoli e cuocergli in brodo di capponi, e poi gli gittavan quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva; e ivi presso correva un fiumicel di vernaccia[22], della migliore che mai si bevve, senza avervi entro gocciola d'acqua.

«Oh!» disse Calandrino «cotesto è buon paese; ma dimmi, che si fa de' capponi che cuocon coloro?

Rispose Maso: «Mangianglisi i baschi tutti».

Disse allora Calandrino: «Fostivi tu mai?»

A cui Maso rispose: «Di' tu se io vi fu' mai? Sì, vi sono stato così una volta come mille».

Disse allora Calandrino: «E quante miglia ci ha?»

Maso rispose: «Haccene[23] più di millanta[24], che tutta notte canta».

Disse Calandrino: «Dunque dee egli essere più là che Abruzzi».

«Sì bene» rispose Maso, «sì è cavelle[25]».

Calandrino semplice, veggendo Maso dir queste parole con un viso fermo[26] e senza ridere, quella fede vi dava che dar si può a qualunque verità è più manifesta[27], e così l'aveva per vere; e disse: «Troppo c'è di lungi a' fatti miei[28]; ma se più presso ci fosse, ben ti dico che io vi verrei una volta con esso teco[29], pur per veder fare il tomo[30] a quei maccheroni e tôrmene una satolla[31]. Ma dimmi, che lieto sie tu: in queste contrade non se ne truova niuna di queste pietre così virtuose[32]?»

A cui Maso rispose: «Sì, due maniere[33] di pietre ci si truovano di grandissima virtù. L'una sono i macigni da Settignano e da Montisci[34], per vertù de' quali, quando son macine fatti, se ne fa la farina, e per ciò si dice egli in que' paesi di là che da Dio vengon le grazie e da Montisci le macine; ma ecci[35] di questi macigni sì gran quantità, che appo[36] noi è poco prezzata, come appo loro gli smeraldi, de' quali v'ha maggior montagne che Monte Morello, che rilucon di mezzanotte vatti con Dio; e sappi che chi facesse le macine belle e fatte legare in anella prima che elle si forassero, e portassele al soldano[37], n'avrebbe ciò che volesse. L'altra si è una pietra, la quale noi altri lapidari appelliamo elitropia, pietra di troppo gran vertù, per ciò che qualunque persona la porta sopra di sé, mentre la tiene[38], non è da alcuna altra persona veduto dove non è[39]».

15. che non era credenza: che non era cosa segreta.

16. seguendo... parole: continuando a parlare.

17. Berlinzone: nome inventato con probabile riferimento a "berlenga", mensa.

18. baschi: i baschi in realtà sono abitanti della Spagna settentrionale.

19. Bengodi: nella fantasia popolare è come il Paese di Cuccagna, cioè dell'abbondanza, come suggerito dal «godi ben».

20. oca... giunta: si comprava un'oca per un soldo e si aveva un papero in sovrappiù. La fandonia può essere creduta solo dallo sciocco Calandrino.

21. maccheroni: gnocchi.

22. vernaccia: vino prodotto a Vernazza, località della Liguria.

23. Haccene: ce ne sono.

24. millanta: è un numero fantastico che indica una quantità straordinaria.

25. sì è cavelle: più o meno (*cavelle* dal latino *quam velles*, "quanto tu voglia").

26. fermo: impassibile.

27. manifesta: evidente.

28. Troppo... miei: È troppo lontano per me.

29. con esso teco: insieme con te.

30. fare il tomo: veder gettare in pentola (gli gnocchi).

31. tôrmene una satolla: farmene una scorpacciata.

32. virtuose: magiche, miracolose.

33. maniere: tipi.

34. da Settignano e da Montisci: colline intorno a Firenze come Monte Morello, citato più avanti.

35. ecci: vi è.

36. appo: presso.

37. chi facesse... soldano: chi facesse unire come in una collana le macine prima di forarle e le portasse al sultano (dei turchi), otterrebbe ciò che vuole.

38. mentre la tiene: finché la tiene.

39. dove non è: gioco di parole.

Allora Calandrin disse: «Gran vertù son queste; ma questa seconda dove si truova?» A cui Maso rispose che nel Mugnone se ne solevan trovare.

Disse Calandrino: «Di che grossezza è questa pietra? o che colore è il suo?»

Rispose Maso: «Ella è di varie grossezze, ché alcuna n'è più e alcuna meno, ma tutte son di colore quasi come nero».

Calandrino, avendo tutte queste cose seco notate, fatto sembianti d'avere altro a fare, si partì da Maso, e seco propose di volere cercare di questa pietra; ma diliberò di non volerlo fare senza saputa[40] di Bruno e di Buffalmacco, li quali spezialissimamente[41] amava. Diessi[42] adunque a cercar di costoro, acciò che senza indugio e prima che alcuno altro n'andassero a cercare, e tutto il rimanente di quella mattina consumò in cercargli[43]. Ultimamente[44], essendo già l'ora della nona[45] passata, ricordandosi egli che essi lavoravano nel monistero delle donne di Faenza[46], quantunque il caldo fosse grandissimo, lasciata ogni altra sua faccenda, quasi correndo n'andò a costoro, e chiamatigli, così disse loro: «Compagni, quando voi vogliate credermi, noi possiamo divenire i più ricchi uomini di Firenze: per ciò che io ho inteso da uomo degno di fede che in Mugnone si truova una pietra, la qual chi la porta sopra non è veduto da niun'altra persona; per che a me parrebbe che noi senza alcuno indugio, prima che altra persona v'andasse, v'andassimo a cercar. Noi la troverem per certo, per ciò che io la conosco; e trovata che noi l'avremo, che avrem noi a fare altro se non mettercela nella scarsella[47] e andare alle tavole de' cambiatori[48], le quali sapete che stanno sempre cariche di grossi e di fiorini[49], e torcene[50] quanti noi ne vorremo? Niuno ci vedrà; e così potremo arricchire subitamente, senza avere tutto dì a schiccherare le mura[51] a modo che fa la lumaca».

Bruno e Buffalmacco, udendo costui, fra se medesimi cominciarono a ridere, e guatando l'un verso l'altro fecer sembianti di maravigliarsi forte e lodarono il consiglio di Calandrino; ma domandò Buffalmacco come questa pietra avesse nome.

A Calandrino, che era di grossa pasta[52], era già il nome uscito di mente; per che egli rispose: «Che abbiam noi a far del nome, poi che noi sappiamo la vertù? A me parrebbe che noi andassimo a cercare senza star più[53]».

«Or ben,» disse Bruno «come è ella fatta?»

Calandrin disse: «Egli ne son d'ogni fatta, ma tutte son quasi nere; per che a me pare che noi abbiamo a ricogliere tutte quelle che noi vedrem nere, tanto che noi ci abbattiamo a essa; e per ciò non perdiam tempo, andiamo».

A cui Bruno disse: «Or t'aspetta»; e volto a Buffalmacco disse: «A me pare che Calandrino dica bene, ma non mi pare che questa sia ora da ciò[54], per ciò che il sole è alto e dà per lo Mugnone entro e ha tutte le pietre rasciutte per che tali paion testé bianche, delle pietre che vi sono, che la mattina, anzi che il sole l'abbia rasciutte, paion nere: e oltre a ciò, molta gente per diverse

40. senza saputa: all'insaputa.
41. spezialissimamente: particolarmente.
42. Diessi: si diede.
43. in cercargli: nel cercarli.
44. Ultimamente: Alla fine.
45. l'ora della nona: circa le tre del pomeriggio.
46. donne di Faenza: monache (*donne*) di un convento fiorentino in via Faenza.
47. scarsella: borsa di pelle che veniva messa alla cintura, per riporvi i soldi.
48. cambiatori: cambiavalute.
49. di grossi e di fiorini: monete di diverso valore, il *grosso* era d'argento e il *fiorino* d'oro.
50. tôrcene: prenderne.
51. schiccherare le mura: imbrattare i muri. Boccaccio, per bocca di Calandrino, allude al fatto che questi pittori erano spesso mal pagati dai conventi presso i quali lavoravano.
52. di grossa pasta: di intelligenza grossolana.
53. senza star più: senza aspettare oltre.
54. ora da ciò: ora opportuna.

cagioni è oggi, che è dì da lavorare, per lo Mugnone, li quali, vedendoci, si potrebbono indovinare quello che noi andassomo faccendo e forse farlo essi altressì; e potrebbe venire alle mani a loro, e noi avremmo perduto il trotto per l'ambiadura[55]. A me pare, se pare a voi, che questa sia opera da dover fare da mattina[56], che si conoscon meglio le nere dalle bianche, e in dì di festa, che non vi sarà persona che ci vegga».

Buffalmacco lodò il consiglio di Bruno, e Calandrino vi s'accordò: e ordinarono[57] che la domenica mattina vegnente tutti e tre fossero insieme a cercar di questa pietra; ma sopra ogni altra cosa gli pregò Calandrino che essi non dovesser questa cosa con persona del mondo ragionare, per ciò che a lui era stata posta in credenza[58]. E ragionato questo, disse loro ciò che udito avea della contrada di Bengodi, con saramenti[59] affermando che così era. Partito Calandrino da loro, essi quello che intorno a questo[60] avessero a fare ordinarono fra se medesimi.

Calandrino con disidèro[61] aspettò la domenica mattina: la qual venuta, in sul far del dì si levò. E chiamati i compagni, per la porta a San Gallo[62] usciti e nel Mugnon discesi, cominciarono a andare in giù[63] della pietra cercando. Calandrino andava, e come più volenteroso, avanti e prestamente or qua e or là saltando, dovunque alcuna pietra nera vedeva si gittava e quella ricogliendo si metteva in seno. I compagni andavano appresso, e quando una e quando un'altra ne ricoglievano; ma Calandrino non fu guari di via[64] andato, che egli il seno se n'ebbe pieno per che, alzandosi i gheroni della gonnella[65], che alla analda non era[66], e faccendo di quegli ampio grembo, bene avendogli alla coreggia[67] attaccati d'ogni parte, non dopo molto gli empié, e similmente, dopo alquanto spazio, fatto del mantello grembo, quello di pietre empié. Per che, veggendo Buffalmacco e Bruno che Calandrino era carico e l'ora del mangiare s'avvicinava, secondo l'ordine da sé posto[68] disse Bruno a Buffalmacco: «Calandrino dove è?»

Buffalmacco, che ivi presso sel vedea, volgendosi intorno e or qua e or là riguardando, rispose: «Io non so, ma egli era pur poco fa qui dinanzi da noi».

Disse Bruno: «Ben che fa poco[69]! a me par egli esser certo che egli è ora a casa a desinare e noi ha lasciati nel farnetico[70] d'andar cercando le pietre nere giù per lo Mugnone».

«Deh come egli ha ben fatto» disse allor Buffalmacco «d'averci beffati e lasciati qui, poscia che[71] noi fummo sì sciocchi che noi gli credemmo. Sappi[72]! chi sarebbe stato sì stolto che avesse creduto che in Mugnone si dovesse trovare una così virtuosa pietra, altri che noi?»

Calandrino, queste parole udendo, imaginò che quella pietra alle mani gli fosse venuta e che per la vertù d'essa coloro, ancor che lor fosse presente, nol vedessero. Lieto adunque oltre modo di tal ventura, senza dir loro alcuna cosa, pensò di tornarsi a casa; e volti i passi indietro, se ne cominciò a venire.

55. trotto per l'ambiadura: è una espressione proverbiale: perderemmo tutto (la pietra) per aver preteso troppo; letteralmente: perdere il trotto (andatura naturale del cavallo) per aver insegnato al cavallo l'ambio (cioè a muovere simultaneamente le zampe del medesimo fianco, la qual cosa non dà contraccolpi al cavaliere ma è innaturale per il cavallo che, costrettovi, potrebbe disimparare il trotto).

56. da mattina: la mattina.

57. ordinarono: decisero.

58. posta in credenza: confidata in segreto.

59. saramenti: giuramenti.

60. intorno a questo: per questa beffa.

61. con disidèro: con impazienza.

62. porta a San Gallo: porta situata a nord di Firenze in direzione del Mugello e di Bologna.

63. in giù: seguendo il corso del torrente.

64. non fu... via: non molto avanti.

65. i gheroni della gonnella: i lembi della sopravveste.

66. che... era: che non era portata secondo la moda dell'Hainault, cioè stretta ai fianchi. Hainault era una contrada belga, nota per i suoi tessuti e una veste corta e stretta.

67. coreggia: cintura.

68. secondo... posto: secondo il piano prestabilito fra di loro (*da sé*).

69. Ben... poco!: proprio poco fa.

70. nel farnetico: nella folle impresa.

71. poscia che: poiché.

72. Sappi!: pensa.

Vedendo ciò Buffalmacco disse a Bruno: «Noi che faremo? ché non ce n'andiam noi?»

A cui Bruno rispose: «Andianne[73], ma io giuro a Dio che mai Calandrino non me ne farà più niuna; e se io gli fossi presso come stato sono tutta mattina, io gli darei tale di questo ciotto[74] nelle calcagna, che egli si ricorderebbe forse un mese di questa beffa»; e il dir le parole e l'aprirsi[75] e 'l dar del ciotto[76] nel calcagno a Calandrino fu tutto uno. Calandrino, sentendo il duolo, levò alto il pié e cominciò a soffiare, ma pur si tacque e andò oltre.

Buffalmacco recatosi in man uno de' codoli[77] che raccolti avea, disse a Bruno: «Deh vedi bel codolo: così giugnesse egli testé nelle reni a Calandrino!» e lasciato andare, gli die' con esso nelle reni una gran percossa; e in brieve in cotal guisa, or con una parola e or con un'altra, su per lo Mugnone infino alla porta di San Gallo il vennero lapidando. Quindi, in terra gittate le pietre che ricolte aveano, alquanto con le guardie de' gabellieri[78] si ristettero[79] le quali, prima da loro informate, faccendo vista di non vedere lasciarono andar Calandrino con le maggior risa del mondo. Il quale senza arrestarsi se ne venne a casa sua, la quale era vicina al Canto alla Macina[80]; e in tanto fu la fortuna piacevole[81] alla beffa, che, mentre Calandrino per lo fiume ne venne e poi per la città, niuna persona gli fece motto[82], come che pochi ne scontrasse[83] per ciò che quasi a desinare era ciascuno.

Entrossene[84] adunque Calandrino così carico in casa sua. Era per avventura la moglie di lui, la quale ebbe nome monna Tessa[85], bella e valente donna, in capo della scala: e alquanto turbata della sua lunga dimora[86], veggendol venire cominciò proverbiando a dire: «Mai, frate, il diavol ti ci reca[87]! Ogni gente ha già desinato quando tu torni a desinare».

Il che udendo Calandrino e veggendo che veduto era, pieno di cruccio e di dolore cominciò a gridare: «Oimè, malvagia femina, o eri tu costì? Tu m'hai diserto[88], ma in fé di Dio io te ne pagherò!» e salito in una sua saletta e quivi scaricate le molte pietre che recate avea, niquitoso[89] corse verso la moglie e presala per le trecce, la si gittò a' piedi, e quivi, quanto egli poté menar le braccia e' piedi, tanto le diè per tutta la persona: pugna e calci, senza lasciarle in capo capello o osso adosso che macero[90] non fosse le diede, niuna cosa valendole il chieder mercé con le mani in croce.

Buffalmacco e Bruno, poi che co' guardiani della porta ebbero alquanto riso, con lento passo cominciarono alquanto lontani a seguitar Calandrino; e giunti a piè dell'uscio di lui sentirono la fiera battitura[91] la quale alla moglie dava, e faccendo vista di giugnere pure allora, il chiamarono. Calandrino tutto sudato, rosso e affannato si fece alla finestra e pregògli che suso a lui dovessero andare. Essi, mostrandosi alquanto turbati, andaron suso e videro la sala piena di pietre, e nell'un de' canti[92] la donna scapigliata, stracciata, tutta livida e rotta nel viso, dolorosamente piagnere; e d'altra parte Calandrino, scinto[93] e ansando a guisa d'uom lasso[94], sedersi.

Dove, come alquanto ebbero riguardato, dissero: «Che è questo, Calandrino? vuoi tu murare[95], che noi veggiamo qui tante pietre?» e oltre a questo,

73. Andianne: andiamocene.
74. tale... ciotto: una tale sassata.
75. l'aprirsi: tendere il braccio per scagliare il sasso.
76. dar del ciotto: lanciare un sasso.
77. codoli: ciottoli.
78. guardie de' gabellieri: guardie del dazio.
79. si ristettero: si fermarono.
80. Canto alla Macina: angolo fra Via San Gallo e Via Guelfa, dove era una macina.
81. piacevole: favorevole.
82. fece motto: rivolse la parola.
83. come... scontrasse: incontrando poche persone.
84. Entrossene: se ne entrò.
85. monna Tessa: diminutivo di Contessa, nome diffuso in Toscana dal ricordo della contessa Matilde di Canossa.
86. dimora: ritardo.
87. Mai... reca!: finalmente, fratello, il diavolo ti riporta a casa.
88. diserto: rovinato.
89. niquitoso: furioso, incattivito; dal latino *nequior*, "peggiore".
90. macero: malconcio, contuso.
91. fiera battitura: pesanti percosse.
92. canti: angoli.
93. scinto: scomposto.
94. lasso: stanco.
95. murare: costruire un muro.

soggiunsero: «E monna Tessa che ha? E' par che tu l'abbi battuta; che novelle son queste?» Calandrino, faticato dal peso delle pietre e dalla rabbia con la quale la donna aveva battuta e dal dolore della ventura[96] la quale perduta gli pareva avere, non poteva raccoglier lo spirito[97] a formare intera la parola alla risposta; per che soprastando[98], Buffalmacco ricominciò: «Calandrino, se tu avevi altra ira, tu non ci dovevi per ciò straziare[99] come fatto hai; ché, poi sodotti[100] ci avesti a cercar teco della pietra preziosa, senza dirci a Dio né a diavolo[101], a guisa di due becconi[102] nel Mugnon ci lasciasti e venistitene, il che noi abbiamo forte per male; ma per certo questa fia la sezzaia[103] che tu ci farai mai».

A queste parole Calandrino sforzandosi rispose: «Compagni, non vi turbate, l'opera sta altramenti[104] che voi non pensate. Io, sventurato! aveva quella pietra trovata; e volete udire se io dico il vero? Quando voi primieramente di me domandaste l'un l'altro, io v'era presso a men di diece braccia[105], e veggendo che voi ve ne venivate e non mi vedavate v'entrai innanzi, e continuamente poco innanzi voi me ne son venuto». E cominciandosi dall'un de' capi infin la fine raccontò loro ciò che essi fatto e detto aveano, e mostrò loro il dosso[106] e le calcagna come i ciotti conci gliel'avessero e poi seguitò: «E dicovi che, entrando alla porta con tutte queste pietre in seno che voi vedete qui, niuna cosa mi fu detta, ché sapete quanto esser sogliano spiacevoli e noiosi que' guardiani a volere ogni cosa vedere; e oltre a questo ho trovati per la via più miei compari e amici, li quali sempre mi soglion far motto[107] e invitarmi a bere, né alcun fu che parola mi dicesse né mezza, sì come quegli che non mi vedeano. Alla fine, giunto qui a casa, questo diavolo di questa femina maladetta mi si parò dinanzi e ebbemi veduto, per ciò che, come voi sapete, le femine fanno perder la vertù a ogni cosa; di che io, che mi poteva dire il più avventurato[108] uom di Firenze, sono rimaso il più sventurato: e per questo l'ho tanto battuta quanto io ho potuto menar le mani, e non so a quello che io mi tengo che io non le sego le veni[109], che maladetta sia l'ora che io prima la vidi e quando ella mai venne in questa casa!» E raccesosi nell'ira, si voleva levare per tornare a batterla da capo.

Buffalmacco e Bruno, queste cose udendo, facevan vista di maravigliarsi forte e spesso affermavano quello che Calandrino diceva, e avevano sì gran voglia di ridere che quasi scoppiavano; ma vedendolo furioso levare per battere un'altra volta la moglie, levatiglisi alla 'ncontro, il ritennero, dicendo, di queste cose niuna colpa aver la donna ma egli, che sapeva che le femine facevano perdere la vertù alle cose, e non l'aveva detto che ella si guardasse d'apparirgli innanzi quel giorno: il quale avvedimento[110] Idio gli aveva tolto o per ciò che la ventura non doveva esser sua o perché egli aveva in animo d'ingannare i suoi compagni, a' quali, come s'avvedeva averla trovata, il dovea palesare. E dopo molte parole, non senza gran fatica la dolente donna riconciliata con essolui e lasciandol malinconoso con la casa piena di pietre, si partirono.

96. ventura: grande occasione.
97. raccoglier lo spirito: prendere fiato.
98. soprastando: prendendo tempo.
99. straziare: beffare.
100. sodotti: convinti.
101. senza... diavolo: senza salutarci.
102. becconi: sciocche bestie, caproni.
103. fia la sezzaia: sarà l'ultima (beffa).
104. l'opera sta altrimenti: le cose stanno diversamente.
105. diece braccia: cinque metri.
106. il dosso: la schiena.
107. mi sogliono far motto: sono soliti rivolgermi la parola.
108. avventurato: fortunato.
109. non le sego le veni: non la sveni.
110. avvedimento: accorgimento di non vedere la donna.

Analisi e interpretazione

Credulità e cupidigia

La novella si sviluppa per quadri successivi e in ambienti diversi: nella chiesa di San Giovanni,nel monastero delle monache, sul greto del Mugnone, lungo la strada del rientro in città, a casa di Calandrino.

Maso, conoscendo la stupidità di Calandrino, prima inventa l'esistenza, nella terra dei baschi, di un Paese di Cuccagna (*Bengodi*), poi gli fa credere che nel fiumicello Mugnone si trovi l'elitropia, pietra che ha la virtù di rendere invisibile chi la porta. Il beffato si illude d'essere lui il furbo e, mentre finge di non dare importanza alla cosa, corre a cercare i suoi amici Bruno e Buffalmacco, insieme ai quali conta di trovare la pietra e saccheggiare senza essere visto i banchi dei cambiavalute.

In questa doppiezza del sempliciotto che crede di prendersi gioco degli altri e ne è beffato, consiste la comicità del personaggio, mentre Bruno e Buffalmacco ammiccano con malizia, contenti di divertirsi alle sue spalle (*fra se medesimi cominciarono a ridere, e guatando l'un verso l'altro fecer sembianti di maravigliarsi forte* rr. 96-97). Oltre alla credulità, l'elemento che caratterizza Calandrino è anche l'aspirazione ad arricchirsi sia pur con mezzi poco leciti.

La ricerca delle pietre

Sul greto del torrente Calandrino profonde tutte le sue energie, camminando veloce (*andava, e come più volenteroso, avanti e prestamente or qua e or là saltando* rr. 129-130) e raccattando tutte le pietre nere che incontra e che nasconde in seno come un tesoro. Qui si sviluppa la parte più sottilmente cattiva della novella, con il rovesciamento della situazione: Bruno e Buffalmacco fingono di non vederlo più e gli tirano sassi come per caso, mentre lui, convinto d'essere invisibile, corre verso casa, per non dividere con nessuno la sua prossima ricchezza. E la fortuna è propizia alla beffa, commenta la voce narrante (*e in tanto fu la fortuna piacevole alla beffa* rr. 170-171): Calandrino non incontra nessuno per strada che lo faccia ravvedere, perché è l'ora di pranzo, e anche i gabellieri del dazio, messi al corrente, fingono di non vederlo.

L'incantesimo è rotto da monna Tessa che, ignara della cosa, ovviamente lo vede; dopodiché subisce le percosse del marito che, non rendendosi conto d'essere stato beffato, incolpa la moglie della perdita della magica virtù (*le femine fanno perder la vertù a ogni cosa* r. 223).

La complessità della figura di Calandrino

Come acutamente osserva il critico Natalino Sapegno, la figura di Calandrino ha una sua complessità che si manifesta gradatamente nel corso del racconto. «Alla radice della sua credulità sta la cupidigia, il desiderio ingordo di impossibili guadagni; il suo modo di comportarsi non si spiega senza l'intervento di una ambiziosa fantasia, né senza una assurda presunzione di scaltrezza e dissimulazione. E solo quando alla fine l'autore lo abbandona con un ultimo tratto di pennello rapido e stupendo *malinconoso con la casa piena di pietre*, solo allora il lettore attento ha innanzi agli occhi la figura intera e coerente dello sciagurato pittore: quello che alla corta vista dei superficiali, e a quella stessa dei suoi motteggiatori, appare non più che il tipo generico dello sciocco, facile a burlarsi, si rivela ora un uomo con i suoi sogni e i suoi tormenti: anch'egli ha vagheggiato nella mente un suo proposito ardito vasto e ingegnoso, l'ha colorito ingenuamente con i voli assurdi di una fantasia non imbrigliata dalla ragione, non sorretta dal senso della realtà, e lo vede d'un tratto crollare e sfasciarsi» (Sapegno, 1960).

I valori borghesi

Gli amici che conoscono Calandrino e che, a colpo sicuro, lo spingono all'avventura comica incarnano i valori dell'intelligenza e dell'astuzia esaltati nel *Decameron*, doti indispensabili dell'uomo borghese nella società mercantile. Quando, invece, manca l'intelligenza e c'è la presunzione di essere scaltri resta solo l'umiliazione.

Lo stile classicheggiante

Nella novella sono presenti costruzioni sintattiche classicheggianti: l'inversione del soggetto, del verbo e del complemento oggetto (*Rispose Maso... Calandrino semplice, veggendo Maso dir queste parole con un viso fermo e senza ridere, quella fede vi dava che dar si può a qualunque verità e più manifesta* rr. 51-53); la dipendenza dalla principale della proposizione oggettiva implicita, con il verbo all'infinito (*pensò essergli dato luogo e tempo alla sua intenzione* r. 25; *dicendo, di queste cose niuna colpa aver la donna* rr. 232-233), al posto della più regolare costruzione con la congiunzione "che" o la preposizione "di".

La comicità e l'abilità della parola

L'originalità dello stile consiste nei termini nuovi e favolosi, nei numeri inesistenti, nelle iperboli del linguaggio di Maso, che creano l'atmosfera della burla.

Osserva Cesare Segre che la comicità è espressa dal repertorio di frasi fatte messe in bocca a Calandrino, dalla carica affermativa di espressioni che non significano niente, ma che i tre beffatori riescono a rendere persuasive, o di affermazioni interpretate da Calandrino in senso opposto, per esempio di un fatto prodigioso (*pietra di troppo gran vertù, per ciò che qualunque persona la porta sopra di sé, mentre la tiene non è da alcuna altra persona veduto dove non è* rr. 67-69).

Attività

1. L'occasione della beffa

Quale credenza medioevale offre ai due burloni l'occasione della beffa?

2. Azioni e reazioni di Calandrino

Che cosa progetta Calandrino quando sente le parole di Maso? Quali reazioni ha il protagonista quando Bruno e Buffalmacco fingono di non vederlo più? Calandrino, ritornato a casa, diventa consapevole della beffa che gli è stata giocata?

3. Il significato della novella

Parlare

Spiega il significato globale della novella soffermandoti sui seguenti aspetti: la condanna della presunzione e dell'avidità di Calandrino; l'esaltazione dell'arte della parola di Maso, dell'intelligenza e della furbizia di Bruno e Buffalmacco; il gusto della beffa. Parlane in un intervento orale di 10 minuti.

Cappellini traditori

A 2
T 48

Aldo Busi
Il Decamerone di Giovanni Boccaccio

Rizzoli, Milano, 1999

Presentiamo la seconda novella della Nona giornata nella versione dello scrittore contemporaneo Aldo Busi (1948), il quale ha tradotto in italiano corrente l'intero *Decameron*, a dimostrazione della sua «vitale inossidabilità». Come scrive l'autore, questa odierna versione «non ha affatto la pretesa di essere una traslitterazione o una ricreazione o altra cosa dall'originale: è l'originale *oggi*».

La giornata è a tema libero, Emilia è la narratrice della novella e la rubrica premessa da Boccaccio è la seguente: *Levasi una badessa in fretta e al buio per trovare una sua monaca, a lei accusata, col suo amante nel letto; e essendo con lei un prete, credendosi il saltero de' veli*[1] *aver posto in capo, le brache del prete vi si pose; le quali vedendo l'accusata, e fattalane accorgere, fu diliberata*[2]*, e ebbe agio di starsi col suo amante.*

Elissa

Carissime, dovete sapere che in Lombardia sorgeva un monastero in gran fama di santità e che fra le altre sepolte vive c'era dentro anche una monachella giovane, di nobile famiglia e di celestiale bellezza, che si chiamava Isabetta. Un giorno fu chiamata in parlatorio per la visita di un suo parente e attraverso la grata ebbe un colpo di fulmine per il bellissimo ragazzo che lo accompagnava. Questo Egidio in anticipo sui secoli[3], vedendo quello schianto di monaca e intercettando il lampo di desiderio nei suoi occhi, prese fuoco all'istante anche lui; ma per parecchio tempo i due giovani furono costretti a rassegnarsi a coltivare ciascuno per suo conto e in separate sedi il loro acerbo amore.

Alla fine però, quando erano già quasi esausti tutti e due, il giovanotto riuscì a trovare il modo di arrivare nel massimo segreto alla sua monaca e, dato che la ragazza si mostrò, più che contenta, gaudiosa, cominciò a andarla a trovare molto spesso con gran piacere di entrambi. Il rituale veniva officiato già da qualche tempo quando, una notte, senza che gli amanti ci badassero, una delle altre monache vide il giovanotto che salutava Isabetta e usciva dal convento. Il gossip[4] dilagò di cella in cella subito. Prima le monache pensarono di denunciarla alla badessa, una che si chiamava madre Usimbalda e che tutti – dentro e fuori dal monastero – consideravano una santa buonadonna; poi pensarono che era meglio fornire una prova al di sopra di qualunque smentita e decisero di farle cogliere in flagrante la consorella con il suo bello. Se ne stettero zitte e organizzarono turni di guardia e appostamenti per beccare la reproba sul fatto.

Isabetta, che ovviamente non ne sapeva niente e non prendeva speciali precauzioni, una notte fece venire il suo amico; le zerozerosette[5] del convento lo scoprirono immediatamente, aspettarono fino a notte inoltrata e poi si divisero in due squadre: alcune si attestarono di sentinella davanti alla cella di Isabetta, le altre filarono di corsa alla camera della badessa, tempestarono di pugni la porta e al suo "chi è?" strillarono:

«Svelta, madre badessa! si alzi subito, che abbiamo scoperto l'Isabetta con un giovanotto in cella!»

La badessa quella notte era in compagnia di un prete, che si faceva spesso portare in camera nascosto in una cassa; quando sentì lo starnazzare, si allar-

1. il saltero de' veli: un copricapo di veli disposti a triangolo, che ricorda la forma del salterio, antico strumento musicale.
2. diliberata: assolta dall'accusa.
3. Egidio in anticipo sui secoli: il soprannome dato al giovane allude all'amante della Monaca di Monza, famoso personaggio dei *Promessi sposi*, romanzo di Alessandro Manzoni (1840).
4. gossip: pettegolezzo.
5. zerozerosette: sigla del famoso agente segreto britannico James Bond, protagonista dei romanzi di I.L. Fleming (1908-1964), che a partire dal 1962 vennero portati sul grande schermo ottenendo un successo planetario e divenendo immediatamente dei classici della cinematografia di spionaggio.

mò al pensiero che le sue monache, con tutto quel bussare isterico, ispirate da un eccesso di zelo, potessero piombarle in camera, e perciò balzò fuori dal letto in un amen e si arrangiò a vestirsi al buio, e invece di prendere quella spece di cuffia con le code che si mettono in testa le monache e che allora si chiamava «salterio», afferrò i mutandoni del prete. Era così di fretta che se li buttò in capo al posto del salterio e, ignara, uscì nel corridoio chiudendosi immediatamente la porta alle spalle e dicendo:

«Dov'è, dov'è la peccatrice?» e insieme alle altre, troppo prese a sbavare dalla voglia di far cogliere Isabetta sul fallo per far caso a quello che aveva in testa la badessa, si precipitò alla porta della cella e tutte insieme la buttarono giù: dentro trovarono i due amanti abbracciati nel letto e talmente scioccati dalla sorpresa che, non sapendo cosa fare, se ne stettero lì così. La ragazza fu subito acchiappata dalle monache e trascinata per ordine della badessa nella sala del capitolo. Il ragazzo, lasciato lì nella cella, si rivestì e restò a aspettare di vedere come si metteva la storia, fermamente deciso, se gli maltrattavano la morosa, a far mangiare i veli a tutte quelle che gli fossero capitate a tiro, e a portarsela via da quel postaccio.

La badessa si sedette sul suo seggio, dichiarò aperto il capitolo straordinario e, presenti tutte le monache, che tenevano gli occhi puntati contro l'accusata, cominciò a sgranarle un rosario di insulti pesantissimi imputandole di aver compromesso la santità, il decoro e il buon nome del monastero con le sue azioni schifose e scandalose – se la cosa fosse finita sulla bocca della gente – e aggiungeva agli svillaneggiamenti terribili minacce. La ragazza, tutta spaurita e oggettivamente colpevole, non sapeva cosa dire e con il suo silenzio cominciava a fare compassione alle altre. La badessa intanto continuava a allungare la predica e finalmente alla giovane scappò uno sguardo in su e vide la cosa che aveva in testa la madre superiora e i legacci che le penzolavano sulle spalle. Allora, comprendendo che cos' era, si rinfrancò e disse:

«La prego, madre: prima si leghi la cuffia, e poi mi dica pure tutto quello che vuole».

La badessa, che non capiva, disse:

«Ma di che cuffia parli, spudorata? Hai anche la facciatosta di scherzare? Ti pare questo il momento di fare dello spirito?»

La ragazza disse di nuovo:

«Madre, mi dia retta, prima si leghi la cuffia e poi mi dica pure tutto quello che vuole» e a questo punto molte delle monache alzarono gli occhi verso la badessa già con le mani in testa, e a tutte fu chiaro il perché delle parole di Isabetta.

Tastato il corpo del proprio reato, la badessa capì che era ormai inutile cercare di nascondere quello che tutte avevano visto, perciò fece fare una rapida piroetta al sermone[6] e lo girò in tutt'altra direzione, sentenziando alla fine che resistere agli stimoli della carne era monacalmente impossibile. Esortò quindi le sorelle a farsi stimolare come si era sempre fatto, cioè senza tanto chiasso. Poi prosciolse la ragazza e se ne ritornarono a letto, la badessa con il suo prete e Isabetta con il suo amante, che in seguito si fece venire in cella ancora molte volte a dispetto delle invidiose. E le altre, che l'amante non ce l'avevano, si arrabattarono a leccare tutto quello che passava il convento, ma in segreto.

6. sermone: discorso.

Analisi e interpretazione

Santità del convento e amori libertini

La novella, definita dal critico Mario Baratto un «capolavoro di mimo d'ambiente», presenta numerosi spunti teatrali. I turni di guardia e gli appostamenti, la divisione del gruppo in due squadre (una per sorvegliare la monaca e l'amante, l'altra per avvertire la superiora), i mutandoni del prete al posto della cuffia creano un'atmosfera comico-ironica mirante a dimostrare che l'eccesso di zelo delle religiose (lo starnazzare, il bussare isterico alla porta della cella della madre superiora), nasce dall'invidia più che da autentici convincimenti morali. La badessa, considerata una «santa buonadonna, dentro e fuori il monastero», in realtà si preoccupa che le monache possano scoprire il suo amante e che il decoro e il buon nome del monastero siano compromessi agli occhi della gente.

Isabetta e il suo amante, miniatura dal *Decameron* nella traduzione francese di Laurent de Premierfait, 1414-1419. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

In questa miniatura sono raffigurati due momenti della novella: a sinistra, Isabetta è sorpresa a letto con il suo amante; a destra, la badessa, con in testa le braghe del prete, la rimprovera severamente.

Assenza di censura morale: amore e ingegno

Boccaccio vuole riconoscere la forza degli istinti naturali ed esaltare la prontezza dell'ingegno con cui Isabetta sa uscire da una situazione molto imbarazzante. L'intento dell'autore non è quello di condannare comportamenti contrari all'etica religiosa.

Attività

1. Gli effetti comici

Rintraccia nella novella gli aspetti contenutistici e formali che concorrono a creare una situazione da commedia.

2. Il messaggio dell'autore

Qual è il messaggio dell'autore? Boccaccio ritiene le religiose colpevoli o intende criticare gli aspetti contraddittori della vita dei conventi?

3. Il boccaccesco

Perché l'aggettivo "boccaccesco" è adatto a definire la vicenda narrata in questa novella?

A 2
T 49

La storia di Griselda

Aldo Busi
Il Decamerone di Giovanni Boccaccio

Rizzoli, Milano, 1999

Presentiamo la novella nella versione dello scrittore contemporaneo Aldo Busi. Siamo nella Decima giornata, dedicata a generosità e cortesia, a chi «liberalmente ovvero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa». Il narratore è Dioneo e la rubrica premessa da Boccaccio è la seguente.

Il marchese di Saluzzo, da' prieghi de' suoi uomini costretto di pigliar moglie, per prenderla a suo modo, piglia una figliuola d'un villano, della quale ha due figliuoli, li quali le fa veduto di uccidergli[1]; poi, mostrando lei essergli rincresciuta[2] e avere altra moglie presa, a casa faccendosi ritornare la propria figliuola come se sua moglie fosse, lei[3] avendo in camicia cacciata e a ogni cosa trovandola paziente, più cara che mai in casa tornatalasi[4], i suoi figliuoli grandi le mostra e come marchesana[5] l'onora e fa onorare.

[...] Molto tempo fa il marchese di Saluzzo in carica era un giovane chiamato Gualtiero, che era senza moglie e senza figli e non faceva nient'altro che andare a caccia di uccelli e non gli passava neanche per l'anticamera del cervello di prendere moglie o aver figli: quindi, non era per niente uno stupido. Ma la cosa non piaceva ai suoi sottoposti, che lo pregarono un sacco di volte di sposarsi, in modo che lui non restasse senza eredi né loro senza un padrone, e si offrirono di trovargli una moglie con un tale pedigree[6] che avrebbe dato buoni motivi di speranza e che lui ne sarebbe stato molto contento.

Gualtiero gli rispose:

«Amici miei, voi mi costringete a fare una cosa che io avevo deciso di non fare assolutamente mai, data la difficoltà di trovare qualcuna con cui si possa stare bene e data la facilità di incocciare a bizzeffe nel contrario, e considerato che razza di vita dura è quella di un uomo che va a capitare con una donna non adatta a lui. E se voi dite che mi darete una donna che mi piacerà, pensando di poter giudicare le figlie dal modo di essere dei padri e delle madri, dite una sciocchezza: perché prima di tutto mi chiedo come possiate conoscere i loro padri e i segreti delle madri, e in ogni caso, anche quando si sa chi sono, le figlie sono molto spesso diverse dai padri e dalle madri. Ma visto che siete decisi a annodarmi in queste catene, accetterò: però non voglio dover rimproverare nessun altro che me stesso se la cosa dovesse riuscir male, e quindi voglio essere io a trovarmela. E vi dico che, chiunque sia quella che mi prenderò, se voi non la tratterete con tutti gli onori dovuti alla vostra signora, vi farò passare tanti guai che capirete quanto mi scoccia dover prendere moglie contro la mia volontà e per causa vostra».

Quelli risposero altruisticamente che andava bene tutto, purché si decidesse a sposarsi.

Da parecchio tempo a Gualtiero non dispiaceva il modo di fare di una ragazza povera che stava in un villaggio vicino a casa sua; gli sembrava bellissima e pensò che con lei non avrebbe avuto problemi. Perciò, senza preoccuparsi di cercare oltre, decise di sposare questa qui. Fece chiamare il padre, che era poverissimo, e si accordò con lui.

Dopodiché, Gualtiero convocò tutti i suoi amici del posto e annunciò: «Amici miei, voi avete voluto e volete ancora che io mi decida a sposarmi, e io mi sono deciso, ma più per fare un piacere a voi che per qualche voglia mia

1. le fa veduto di uccidergli: e fa credere di averli uccisi.
2. rincresciuta: diventata insopportabile.
3. lei: la moglie vera, Griselda.
4. tornatalasi: fattala tornare.
5. marchesana: marchesa.
6. pedigree: estrazione sociale.

di avere moglie. Vi ricordate senz'altro che mi avete promesso di dichiararvi soddisfatti e di trattare con tutti gli onori la donna che avrei scelto, chiunque fosse: adesso è venuto il momento di compiere la mia promessa, e voglio che voi manteniate la vostra. Ho trovato una ragazza che mi va bene, una di qui, che voglio prendere in moglie e portarmela a casa fra pochi giorni; quindi pensate a fare una bella festa di nozze e a ricevere la sposa in maniera adeguata, in modo che io mi possa dichiarare soddisfatto di voi come voi vi potrete dichiarare soddisfatti di me».

Quella brava gente rispose in coro che erano tutti contentissimi e che, fosse chi fosse la donna, sarebbe stata la loro signora e come tale l'avrebbero trattata in tutto; poi cominciarono a fare i preparativi per una festa grande, bella e allegra, e lo stesso fece Gualtiero. Organizzò un matrimonio alla grande, mandando gli inviti a molti suoi amici e parenti e personalità di spicco del vicinato; e fece tagliare e cucire molti vestiti di lusso sulle misure di una ragazza che gli sembrava della stessa taglia della ragazza che lui si proponeva di sposare; e inoltre preparò cinture, anelli, un bel diadema di pregio e tutte le altre cose necessarie a una sposa novella.

Venuto il giorno che aveva fissato per le nozze, Gualtiero di mattina presto salì a cavallo, e con lui tutti gli invitati, e visto che tutto era a posto, disse: «Signori, andiamo a prendere la sposa», e con tutto il corteo si diresse al villaggio e si fermò davanti alla casupola del padre della ragazza. Lei stava tornando di corsa dalla fontana con una brocca d'acqua per andare poi con le altre donne a vedere la sposa di Gualtiero: appena Gualtiero la vide, la chiamò per nome – si chiamava Griselda – e le domandò dov'era il padre. Lei si fece tutta rossa e rispose:

«Oh, signore, è in casa».

Gualtiero scese dal cavallo, ordinò a tutti gli altri di aspettarlo, entrò da solo nella povera casa dove trovò il padre di lei, che si chiamava Giannucolo, e gli disse:

«Sono venuto a sposare Griselda, ma prima voglio che mi dica alcune cose in tua presenza», e le domandò se lei, nel caso che l'avesse presa in moglie, avrebbe sempre fatto di tutto per dargli ragione e non si sarebbe mai alterata per nessuna cosa che lui dicesse o facesse, e se sarebbe stata obbediente, e molte altre cose del genere, alle quali lei rispose invariabilmente di sì. Allora Gualtiero la prese per mano, la portò fuori e davanti a tutto il corteo dei suoi amici e alla gente del villaggio la fece spogliare nuda e poi la fece rivestire in fretta con i vestiti che aveva fatto preparare, e le fece mettere le scarpe, e su quei suoi capelli così scarmigliati com'erano fece posare una corona. E mentre tutti se ne stavano a bocca aperta, disse:

«Signori, questa è la donna che voglio per moglie, se lei mi vuole per marito» e rivolgendosi a lei, che era tutta confusa e avrebbe desiderato sprofondare, disse:

«Griselda, mi vuoi per marito?» E lei rispose:

«Sissignore».

Allora lui disse:

«Benone, e io ti voglio per moglie» e la sposò in presenza di tutti quei testimoni, poi la fece salire su un bel cavallo e se la portò a casa in pompamagna[7]. A casa la festa di nozze fu magnifica, esattamente come se si fosse presa per moglie la figlia del re di Francia.

7. in pompamagna: sfarzosamente.

Cambiando d'abito, la giovane sposa sembrò cambiare anche di carattere e di modi. Era bella di corpo e di viso, come abbiamo già detto, e da bella che era diventò tanto seducente, tanto garbata e di tali maniere che non si sarebbe detta figlia di Giannucolo e guardiana di pecore, ma piuttosto figlia di un gran signore – cosa che sbalordiva chiunque l'avesse conosciuta prima – e inoltre era così obbediente al marito e tanto servizievole che lui si riteneva l'uomo più a proprio agio del mondo; e verso i sudditi del marito era ugualmente così cordiale e umana che tra di loro non c'era nessuno che non la amasse più di se stesso e che non la rispettasse sinceramente: tutti pregavano il cielo perché si conservasse e avesse un avvenire splendido, e mentre prima dicevano che Gualtiero si era comportato da pazzo a sposarla, adesso dicevano che era l'uomo più assennato e più giudizioso che mai si fosse visto, perché nessun altro che lui avrebbe saputo riconoscere le straordinarie qualità di questa donna sotto i suoi straccetti e dietro quei modi da contadina. In breve, non passò molto tempo che Griselda seppe fare sì che tutti parlassero bene di lei e si muovessero a suo favore, non solamente nel territorio di sua competenza ma dappertutto, e fece cambiare completamente opinione a chi aveva criticato il marito per colpa sua al momento del matrimonio, se ce n'erano stati. Inoltre non ci mise molto a rimanere incinta, e a tempo debito partorì una bambina, con grandissima gioia di Gualtiero.

Ma poco dopo a lui saltò in testa un pensiero stravagante: volle mettere alla prova con un lungo esperimento e con dei test francamente intollerabili la sua capacità di sopportazione. Cominciò a punzecchiarla a parole, mostrandosi preoccupato e dicendole che i suoi sudditi erano molto scontenti di lei perché di bassa estrazione, e figuriamoci adesso che si era dimostrata addirittura fertile: della bambina che era nata erano tutti delusissimi, non facevano altro che mormorare.

La donna sentendo questa storia disse senza battere ciglio e senza dimostrare alcuna alterazione:

«Il padrone sei tu, fa' di me quello che credi più opportuno per il tuo onore e per la tua felicità, a me andrà bene tutto, perché so benissimo che io non sono all'altezza di quei signori e che non ero degna di questa posizione alla quale tu hai voluto sollevarmi per pura bontà d'animo».

Questa risposta fu graditissima a Gualtiero, poiché dimostrava che, nonostante le cerimonie e i trattamenti di riguardo, la ragazza non aveva messo su superbia.

Poco tempo dopo, informata la moglie con un discorsetto generico che i sudditi non riuscivano proprio a sopportare quella bambina nata da lei, le mandò un servitore imbeccato per bene che le disse con una faccia tutta addolorata:

«Signora, se non voglio morire devo fare quello che il padrone mi ordina. Mi ha ordinato che io prenda questa vostra figlioletta e che io...» e non disse altro.

La donna a sentire queste parole e a vedere la faccia del servitore e a ricordarsi delle parole del marito capì che gli era stato ordinato di ucciderla: e subito la prese dalla culla, la baciò, le fece un segno di croce e, per quanta angoscia potesse provare dentro di sé, senza cambiare espressione la mise in braccio al servitore e disse:

«Tie', esegui in tutto e per tutto quello che il nostro padrone ti ha ordinato, ma per favore non lasciarla in un posto dove gli animali la possano sbranare, a meno che te lo comandi lui».

Il servitore prese la bambina e riferì a Gualtiero quello che aveva detto la moglie. Meravigliato di tanta costanza, lui lo mandò con la bambina da una sua parente a Bologna, pregandola di allevarla e educarla con tutte le cure e senza dire mai di chi era figlia.

Successe poi che Griselda restò di nuovo incinta e a suo tempo partorì un figlio maschio, cosa che mandò Gualtiero in brodo di giuggiole. Ma non bastandogli quello che aveva già fatto, cominciò a ferire la donna con vere e proprie coltellate, e un giorno le disse con espressione molto turbata:

«Donna, dopo che hai fatto questo figlio maschio io non ho più avuto pace con i miei sudditi: circola un forte disappunto per il fatto che dopo di me debbano essere governati da un nipote di Giannucolo. Temo proprio che, se non voglio provocare una rivoluzione, dovrò fare quello che ho già fatto l'altra volta e finire per lasciare te e prendermi un' altra moglie».

Griselda lo stette a sentire con pazienza e rispose:

«Il padrone sei tu, pensa a star bene e a fare quello che vuoi e non ti preoccupare per me, perché nessuna cosa mi è cara se non piace a te».

Dopo qualche giorno, Gualtiero mandò a prendere il figlio nello stesso modo in cui aveva mandato a prendere la figlia, e fingendo di avere fatto uccidere anche lui, lo mandò a balia a Bologna come aveva mandato la bambina; Griselda non ebbe una reazione diversa da quella che aveva avuto per la bambina, cosa di cui Gualtiero si meravigliò moltissimo, e tra sé e sé continuava a dirsi che nessun'altra donna sarebbe stata capace di fare quello che faceva lei, tanto che se non la avesse vista voler bene così carnalmente ai suoi figli, fino a quando lui glielo aveva permesso, avrebbe pensato che lo facesse perché non gliene importava niente, e invece dovette riconoscere che lo faceva per partito preso. I suoi sudditi, convinti che Gualtiero avesse fatto uccidere i suoi figli, lo condannavano in coro e lo consideravano un uomo crudele, e avevano un'enorme compassione per la moglie, che d'altra parte alle donne che la compativano per una simile morte dei suoi figli non disse mai altro che lei era d'accordo con colui che li aveva generati.

Ma, quando erano già passati parecchi anni dalla nascita della bambina, a Gualtiero sembrò arrivato il momento di sottoporre alla prova definitiva la sopportazione di sua moglie: davanti a molti dei suoi disse che assolutamente non ne poteva più di avere per moglie Griselda e che si era reso conto di essersi comportato male e da sventato quando l'aveva presa, e che perciò voleva chiedere al papa di dargli la dispensa per lasciare Griselda e risposarsi con un'altra. Quei bravi uomini lo rimproverarono molto, ma lui rispose solo che doveva essere così e basta. Griselda sentendo questi discorsi e vedendosi nella prospettiva di dover tornare a casa di suo padre e forse a fare la guardiana di pecore come una volta, mentre un' altra donna avrebbe preso il suo posto accanto all'uomo che lei amava con tutta l'anima, si affliggeva dolorosamente in cuor suo; ma come aveva sopportato gli altri insulti del destino, così si preparò a sopportare questo senza lasciar trasparire nessuna emozione.

Non molto tempo dopo, Gualtiero si fece arrivare delle false lettere da Roma e fece credere ai suoi sudditi che con quelle il papa gli dava la dispensa per prendere un'altra moglie e ripudiare Griselda: quindi la fece chiamare e in presenza di molte persone le disse:

«Donna, per concessione del papa io posso sostituirti con un'altra moglie; e dato che i miei antenati sono stati della grande nobiltà e feudatari di queste

terre, mentre i tuoi sono sempre stati dei volgari pecorai, ho deciso che tu non sia più mia moglie e che te ne torni a casa di Giannucolo con la dote che mi avevi portato; poi io mi porterò a casa un'altra che ho già trovato, adatta a me».

Griselda udendo queste parole trattenne le lacrime con uno sforzo intensissimo e, facendo violenza alla propria sensibilità, gli rispose:

«Il padrone siete voi: io ho sempre saputo che la mia bassa estrazione sociale non poteva adattarsi alla vostra nobiltà, e mi rendevo conto che ciò che sono stata con voi era una grazia vostra e di Dio; non ho mai considerato il mio stato come un possesso avuto una volta per tutte, ma sempre come un prestito: a voi piace rivolerlo indietro, e a me deve piacere, e piace, restituirvelo. Ecco l'anello col quale mi sposaste, riprendetevelo. Mi ordinate di portar via la dote che ho portato: a voi non servirà il commercialista e a me non servirà neanche una valigia, perché non mi è uscito di mente che voi mi aveste nuda. Se ritenete decente che quel corpo nel quale io ho portato i vostri figli sia visto da tutti, me ne andrò nuda; ma vi prego di dar ordine che io possa portar via almeno una sottoveste in cambio della verginità che portai qui e che non porto via».

Gualtiero, che moriva dalla voglia di piangere, riuscì a restare impassibile e disse:

«Prenditi una sottoveste».

Tutti quelli che stavano attorno lo supplicavano di darle almeno un vestito, perché non stava bene che colei che era stata sua moglie per più di tredici anni fosse vista uscire da casa sua in una tenuta cosi miserabile e indecente, in sottoveste. Ma le preghiere furono inutili: Griselda, in sottoveste e scalza e senza niente in testa, salutò tutti, uscì di casa e se ne tornò dal padre, tra le lacrime di compassione di tutti quelli che la videro. Giannucolo, che non aveva mai potuto credere sul serio che Gualtiero si tenesse per moglie sua figlia e si aspettava da un giorno all' altro una situazione del genere, aveva messo da parte i vestiti che lei si era tolti la mattina in cui Gualtiero l'aveva sposata; glieli dette, lei si rivestì e cominciò a fare i mestieri nella casa del padre come faceva un tempo, sopportando alla grande quel brutale voltafaccia del destino nemico.

Quando Gualtiero ebbe fatto questo, fece credere ai suoi che era in parola con la figlia di uno dei conti di Panico e, cominciando a fare i preparativi per le nozze, mandò a dire a Griselda di venire da lui, e le disse:

«Sto per prendermi in casa la mia nuova sposa, e voglio fare le cose a puntino per i festeggiamenti, ma tu sai che non ho delle brave governanti che sappiano sistemare le camere degli ospiti e provvedere a tutta quella quantità di cose che una festa importante richiede; perciò pensaci tu, che conosci queste cose di casa meglio di chiunque altro, metti in ordine quello che c'è da fare, invita le signore che ti sembra opportuno e ricevile come se fossi tu la padrona di casa; poi, finite le nozze, te ne potrai tornare a casa tua».

Sebbene queste parole fossero tutte pugnalate al cuore di Griselda, che non aveva potuto lasciar giù l'amore per lui come aveva lasciato giù la fortuna, rispose:

«Il padrone siete voi, io sono pronta».

E, entrata con il suo vestituccio rozzo da contadina in quella casa dalla quale poco prima era uscita in sottoveste, cominciò a spazzare le camere e a metterle in ordine, a far aggiungere nelle sale addobbi e sedie, a far andare la cucina, a sporcarsi le mani dappertutto come se fosse una servetta qualunque,

e non si fermò prima di aver preparato e sistemato tutto il necessario.

Poi, dopo aver fatto invitare da parte di Gualtiero tutte le signore di riguardo locali, cominciò a aspettare la festa; e il giorno delle nozze, anche se aveva addosso abiti poverissimi, ricevette con modi da signora tutte le invitate, e per giunta sorridendo.

Gualtiero aveva fatto allevare i figli con tutte le cure a Bologna dalla sua parente, che era sposata con uno dei conti di Panico: e trovandosi la bambina a avere già dodici anni, una bellezza senza paragoni (e il bambino aveva sei anni), aveva mandato un messaggio a Bologna al suo parente pregandolo di venire a Saluzzo con questa sua figlia e con il figlio, portando con sé una bella compagnia, e di dire a tutti che gli stava portando questa ragazza in sposa, senza rivelare in nessun modo a nessuno di chi fosse veramente figlia. Il conte, fatto tutto secondo le istruzioni del marchese, si mise in viaggio e dopo qualche giorno, verso l'ora di pranzo, con la ragazza e il fratello e una bella compagnia di nobili arrivò a Saluzzo, dove trovò tutti gli abitanti del paese e parecchi del circondario che aspettavano questa nuova sposa di Gualtiero. La ragazza fu ricevuta dalle signore e accompagnata nel salone del banchetto, dove Griselda, vestita com'era, le si fece incontro festosamente dicendo: «Benvenuta la mia signora!». Tutte quante avevano pregato e strapregato Gualtiero che o facesse restare la Griselda in una stanza fuori mano o le prestasse uno dei bei vestiti che erano stati suoi, perché non si facesse vedere in quello stato dai forestieri, ma non c'era stato verso; furono messe tutte a tavola e incominciarono a tapparsi la bocca. Tutti gli uomini guardavano la ragazzina, e ognuno diceva che Gualtiero ci guadagnava col cambio; ma più di tutti la elogiava Griselda, sia lei che il fratellino.

Gualtiero, che pensava di aver visto tutto quello che poteva desiderare della capacità di sopportazione[8] della moglie, constatato che nessuna novità aveva il potere di turbarla e essendo sicuro che questo non dipendeva da stupidità, perché aveva avuto modo di conoscerla come persona di giudizio, decise che era ora di liberarla dall'amarezza, che secondo lui doveva certamente nascondere sotto l'espressione tranquilla. Perciò la fece chiamare e davanti a tutti le disse sorridendo:

«Che te ne pare della nostra sposina?»

«Me ne pare molto bene, signore» rispose Griselda «e se, come credo, è tanto giudiziosa quanto è bella, sono certa che questa volta voi sarete il marito più felice del mondo: però vorrei pregarvi di una cosa, tutte quelle spine che voi avete dato all'altra che è stata vostra non datele pure a questa, che è più giovane e poi si vede che è stata cresciuta nella bambagia, mentre l'altra si era fatta la pelle dura fin da piccola a forza di faticare».

Gualtiero constatò che, nonostante fosse perfettamente convinta che la ragazza era la sua nuova moglie, Griselda non era uscita dal seminato con una sola parola: se la fece sedere accanto e disse:

«Griselda, ormai è venuto il tempo che tu raccolga i frutti della tua fermezza, pazienza e spirito di sopportazione e che coloro i quali mi hanno reputato un animale feroce sappiano che tutto quello che ho fatto l'ho fatto con premeditazione e con uno scopo preciso, per insegnare a te a fare la moglie e a loro a saperne scegliere una e a tenersela, e anche per partorire a me stesso una pace senza condizioni per tutto il tempo che avrei dovuto vivere con te, perché quando mi decisi a prender moglie avevo una gran paura che mi succedesse il

8. sopportazione: il termine «masochismo» solo di lì a poco avrebbe emesso i primi vagiti. [Nota dell'autore]

contrario e per questo, per rassicurarmi con prove di controllo qualità, ti ho spinata e trafitta in tutti i modi che tu sai. E dato che tu non ti sei mai lasciata scappare una parola o un gesto che tradisse l'esistenza di una volontà diversa dalla mia, dichiaro che tu sei esattamente come io ti desideravo, e mi propongo di restituirti adesso in un solo momento quello che ti ho portato via nel corso di molti anni e di curare con la più grande delle dolcezze le ferite che io ti procurai. Perciò prendi con gioia questa che tu credi mia sposa e suo fratello: sono i nostri figli, quelli che tu e molti altri avete creduto per tanto tempo crudelmente uccisi per mio ordine. E prendi me, che sono tuo marito e che ti amo più di ogni cosa al mondo perché posso vantarmi del dato di fatto che non c'è nessun altro tanto soddisfatto di sua moglie quanto lo sono io di te».

E così detto la abbracciò e la baciò e assieme a lei, che piangeva per la gioia, andarono dove la figlia stava a sedere ascoltando stupefatta queste cose e la abbracciarono con tenerezza, poi abbracciarono il fratello, e chiarirono le idee a lei e a tutta l'altra gente. Le signore, felicissime, saltarono su, accompagnarono in camera Griselda e le tornarono a levare i suoi straccetti con auguri più sinceri di quando glieli avevano levati la prima volta; la rivestirono con uno dei suoi eleganti modellini e la riportarono nel salone da quella gran dama che era – e in effetti lo sembrava perfino in quegli straccetti così essenziali.

Tutti erano così contenti che cominciarono a festeggiare i due figli e moltiplicarono i festeggiamenti e li tirarono in lungo per parecchi giorni: e giudicavano Gualtiero un uomo molto oculato, anche se aveva esagerato un po' con quegli esperimenti pesantucci e dolorosi sulla moglie, ma soprattutto Griselda fu elogiata come donna sapiente. Il conte di Panico dopo qualche giorno tornò a Bologna. Gualtiero tolse Giannucolo dal suo sfacchinare quotidiano e lo elevò alla condizione di suocero in modo che potesse trascorrere quello che gli restava della vecchiaia agiatamente e con soddisfazione. E lui poi, fatta sposare con un ottimo partito la figlia, visse a lungo contento con Griselda, trattandola sempre con tutti gli onori possibili.

Analisi e interpretazione

Nobiltà d'animo e virtù femminile

La novella è costruita sul modello di un *exemplum*; l'insegnamento morale che vuole trasmettere è che anche fra la gente di umili origini vi possono essere persone di animo nobile ed eroico.

Lo sviluppo narrativo presenta numerosi elementi tipici della tradizione fiabesca:

- il marchese costretto a sposarsi sceglie una fanciulla poverissima, la quale diventa una dama perfetta;
- l'eroina dopo il matrimonio deve affrontare una serie di prove crudeli (il marito le toglie i figli, la rimanda dal padre, le impone di assistere ai preparativi delle sue nozze con un'altra);
- l'agnizione dei figli creduti morti;
- il lieto fine (il marito onora Griselda come moglie e come marchesa).

La storia è comunque intessuta di elementi realistici; personaggi sono socialmente caratterizzati: Gualtieri è un nobile; Griselda, anche se solo una guardiana di pecore, si rivela in grado di superare le prove non per l'intervento di elementi magici, come nelle fiabe, ma grazie alla sua eroica pazienza. Griselda è portatrice dell'idea, cara alla borghesia comunale, che la nobiltà d'animo non dipende da un nobile lignaggio ma la si può acquisire.

Un'eroina cristiana

La novella fu tradotta in latino da Francesco Petrarca, che vide nella figura di Griselda il modello della rassegnazione cristiana. Su questa linea si collocano le interpretazioni critiche odierne di Vittore Branca e di Giovanni Getto che fanno di Griselda una santa, con i connotati della Vergine Maria a suggello dell'universo laico e mondano del *Decameron*. Nell'operato di Gualtieri si può ravvisare, secondo Carlo Salinari, una allegoria della mutevolezza della fortuna, che mette a dura prova la virtù umana.

Attività

1. La rubrica

Fai la parafrasi della rubrica che apre la novella.

2. I caratteri dei personaggi

Spiega con quali caratteristiche sono presentati i personaggi della novella.

Boccaccio e il suo tempo

Il favore dei ceti borghesi...
Alla sua comparsa, nella seconda metà del Trecento, il *Decameron* riscosse un immediato successo negli ambienti della borghesia mercantile, che si vedeva rappresentata nell'esaltazione dell'intelligenza e dell'astuzia di alcune novelle e apprezzava il carattere di intrattenimento dell'opera.

La critica dei letterati
I letterati preumanisti, al contrario, ne criticarono il contenuto leggero e licenzioso, lo stile "basso" e la lingua volgare (come si legge nella difesa di Boccaccio contro i suoi detrattori > A2 T35 e T36), preferendo, dello scrittore, le opere enciclopedico-erudite, scritte in latino. Francesco Petrarca giudicò il *Decameron* un libro «davvero grosso», destinato al popolo e in prosa volgare, ma ne giustificò lo stile, perché conforme alla leggerezza dell'argomento; come accennato, tradusse in latino la novella di Griselda, in cui vide il modello della rassegnazione cristiana, per rivestirla «di panni più eleganti ed eruditi».

La critica del Quattro-Cinquecento

Dalla seconda metà del Quattrocento, in coincidenza con la rinascita letteraria del volgare, iniziò la rivalutazione di Boccaccio tra i letterati.

La rivalutazione stilistica e la censura
Lorenzo de' Medici definì Boccaccio «dottissimo e facundissimo», e apprezzò la lingua del *Decameron*, ritenendola adatta a esprimere la realtà umana nella sua ricchezza. Pietro Bembo indicò nel capolavoro boccacciano il modello insuperabile per la prosa volgare, tanto che il *Decameron* diventò una specie di manuale linguistico-grammaticale. Ma l'applicazione, nell'età della Controriforma cattolica, di severi criteri morali alle opere letterarie, relegò il *Decameron* nell'*Indice dei libri proibiti* (1559). Poiché i puristi toscaneggianti dell'Accademia della Crusca ne apprezzavano lo stile, nel 1573, uscì un'edizione dell'opera «ricorretta ed emendata» secondo le direttive del Sacro Concilio di Trento.

Comunque sia, la visione laica della vita e i comportamenti raffinati del *Decameron* vennero apprezzati da svariati artisti del Rinascimento: le ottave giovanili di Boccaccio fornirono spunti ai poemi cavallereschi di Luigi Pulci e Matteo Maria Boiardo, alcune novelle ispirarono il teatro italiano del Cinquecento (per esempio, *La mandragola* di Niccolò Machiavelli) e offrirono soggetti all'arte figurativa toscana, a pittori come Pisanello e Sandro Botticelli.

La critica del Sei-Settecento

Nel Seicento e nel Settecento, età del Barocco e dell'Illuminismo, la forte critica alla tradizione coinvolse anche Boccaccio, per le scelte linguistiche e per la licenziosità degli argomenti. Giuseppe Parini espresse un giudizio negativo sulla amoralità del *Decameron*.

La critica dell'Ottocento

Nell'Ottocento Ugo Foscolo, con il *Discorso sul testo del Decameron* (1825), pur confermando le critiche moralistiche di Parini, colse i legami tra l'opera e la realtà storica, tra il realismo e gli aspetti linguistici, giudicando positivamente la fusione tra lingua popolare e lingua dotta.

Francesco De Sanctis
Nel corso del Risorgimento italiano, la critica romantica, animata dalla forte tensione civile, collocò Boccaccio nel quadro storico-culturale della civiltà italiana, liberando la valutazione della sua opera da preconcetti moralistico-religiosi.

In particolare Francesco De Sanctis (1871) individuò il motivo ispiratore del *Decameron* nella rappresentazione realistica del mondo dei sensi. Il critico sottolinea l'opposizione tra l'età medioevale, «età virile e credente e appassionata», che si conclude con la *Divina Commedia* di Dante, e quella terrena e materialista di Boccaccio, che si prenderebbe gioco dell'antica, reagendo al misticismo religioso. Secondo De Sanctis, nella novella di ser Ciappelletto, il Medioevo è «non solo negato, ma canzonato», Boccaccio appare indifferente ai grandi valori, sensuale e sostanzialmente "comico". Nella «commedia umana» del *Decameron* ci sarebbe, pertanto, l'indebolirsi della coscienza morale e civile della nuova società italiana: «Boccaccio è tutto nel mondo di fuori, tra' diletti e gli ozi e le vicissitudini della vita, e vi è occupato e soddisfatto, e non gli avviene mai di piegarsi in sé, di chinare il capo pensoso. Le rughe del pensiero non hanno mai traversata quella fronte, e nessun'ombra è calata sulla sua coscienza. [...]».

La critica del Novecento

Nel Novecento, con la critica di Benedetto Croce (1957) l'interesse si sposta sulla ricerca della "poesia" di Boccaccio, sugli aspetti lirico-sentimentali delle immagini e dei toni del *Decameron*.

La critica crociana
Attilio Momigliano (1945) valorizza le novelle serie e tragiche e individua in quelle comiche o erotiche minor «ricchezza di toni» e «di fantasia». Luigi Russo (1951) riprende i motivi di Boccaccio scrittore che anticipa i valori dell'individualismo laico. Natalino Sapegno (1963) ne valorizza l'atteggiamento civilissimo, tollerante e arguto nel rappresentare la diversità della condizione umana: «Alla multiforme e complessa psicologia umana, diversamente varia secondo i ceti, le condizioni, gli ambienti, il Boccaccio s'accosta non già, s'intende, con l'animo del riformatore, che si sforzi di guidare, correggere o indirizzare il costume alla luce di un suo ideale trascendente; bensì con l'animo [...] di chi tutta la vita accetta, nelle sue infinite gradazioni, pronto ad ammirare il sublime della virtù come a descrivere con bonaria indulgenza la grettezza e la volgarità quasi animale dei più.»

La critica di orientamento crociano individua, poi, nell'intelligenza il motivo unificante del capolavoro boccacciano, pur nella ricchezza di temi e di toni (comico e tragico, licenzioso e di nobili sentimenti). Umberto Bosco (1929) e Giovanni Getto (1958), oltre alla centralità dell'in-

telligenza, mettono in evidenza il ruolo unificante della cornice. In particolare Getto osserva che nel «saper vivere» si riassume sia l'«industria» degli eroi attivi e astuti, sia il vagheggiamento delle forme cortesi: l'allegra brigata celebra un ideale etico («una decorosa società») ed estetico («un'adorna letteratura»), creando un'atmosfera contemplativa e distaccata in cui tutto trova la sua unità. Nel *Decameron* ci sarebbe, dunque, la contemplazione della vita: «un'immensa esperienza di vita è presente, ma è presente come può esserla non a chi fra la vita si mescola, ma a chi la contempla da un alto e signorile belvedere».

Vittore Branca

A partire dagli anni Cinquanta è fondamentale il contributo di Vittore Branca (1956), che ha posto il problema della «medioevalità» di Boccaccio. Branca supera la posizione desanctisiana dell'antitesi tra Dante e Boccaccio, definendo il *Decameron* l'espressione tipica della commedia umana nell'«autunno del Medio Evo», sintesi tra le virtù cavalleresche feudali e quelle borghesi comunali. La tesi di Branca trova i suoi presupposti nella revisione degli studi sul Medioevo (in particolare dello storico olandese Johann Huizinga), visto non più solo come età della trascendenza ma anche dell'ascesa della civiltà mercantile, di cui Boccaccio canta l'epopea luminosa e umana, ritraendone le virtù e i vizi. In sintesi, poiché il Medioevo è «ansia del trascendente e ricerca del concreto e del reale», il *Decameron* non si contrappone, ma è complementare, alla *Commedia*. Boccaccio, secondo il critico, resta sostanzialmente fedele alla visione cristiana della vita, come dimostra la struttura ascensionale del *Decameron* dal Male al Bene: «Dalla prima all'ultima giornata si svolge un ideale itinerario che va dalla riprensione aspra e amara dei vizi dei grandi nella prima giornata allo splendido e architettato elogio della magnanimità e della virtù nella decima».

Giorgio Padoan

Un altro saggio fondamentale è quello di Giorgio Padoan (1978), allievo di Branca, che sostiene la fondamentale laicità dell'ideologia boccacciana, ma coglie nel Decameron il momento di crisi economico-ideologica della borghesia comunale, di cui lo scrittore riflette le contraddizioni, con l'adesione e, nel contempo, il distacco dagli aspetti più angusti e conservatori della mentalità mercantile.

La critica marxista

All'interpretazione di Branca si oppone la critica marxista, interessata alla definizione storico-ideologica dello scrittore, a cogliere i rapporti tra il *Decameron* e la realtà storico-economico-sociale.

Giuseppe Petronio (1975) definisce Boccaccio «il poeta dei ceti più elevati della nuova società trecentesca, di quei ceti che, mercantili per interessi e per nascita, pure tendevano a differenziarsi dai meno abbienti e meno fini per costituirsi in una aristocrazia dell'intelletto, del sentimento, del gusto».

Carlo Salinari (1979) considera Boccaccio svincolato da una visione cristiana della vita, cantore non del tramonto del Medioevo ma «poeta dell'età comunale», definizione che meglio segnala il passaggio dal Medioevo all'Umanesimo.

La critica formalistico-strutturalista

Negli anni Sessanta-Settanta, tra le letture formalistiche (strutturalismo, semiologia, narratologia), si distingue anzitutto l'analisi stilistico-sociologica di Erich Auerbach (1956). Il critico definisce «medio elegante» lo stile del *Decameron*, amalgama di motivi dotti e motivi popolari, espressione di una classe sociale di alta condizione, cui Boccaccio intende rivolgersi: «Soltanto il *Decameron* di Boccaccio, per la prima volta dall'antichità in poi, fissa un determinato livello stilistico in cui la narrazione di fatti realmente avvenuti della vita presente può diventare divertimento di persone colte».

Tzvetan Todorov e Cesare Segre

Il linguista francese di origine bulgara Tzvetan Todorov ha analizzato le strutture formali del *Decameron* e ha messo in evidenza che la tecnica narrativa dello scambio di novelle rinvia al meccanismo fondato sullo scambio della società borghese-mercantile (1969).

Oltre alle letture narratologiche di Todorov si segnalano le analisi condotte da Cesare Segre (1974; 1979), che collega le strutture narrative agli elementi ideologici e al contesto storico-sociale (e non riduce le novelle ad astratti schemi narrativi, come nelle letture di Todorov).

Mario Baratto

Fondamentali sono anche gli studi di Mario Baratto (1970), che unisce l'analisi dei contenuti e dei modelli formali all'inquadramento storico-sociale, rilevando nel *Decameron* la tensione sia all'unità sia alla molteplicità del reale.

PER LO STUDIO

a. Perché i letterati della seconda metà del Trecento non hanno apprezzato il *Decameron*?
b. In quale epoca e da chi il *Decameron* è stato considerato modello insuperabile per la prosa volgare?
c. Quale critico dell'Ottocento ha intravisto nel *Decameron* l'indebolirsi della coscienza morale e civile rispetto alla *Commedia* di Dante?
d. Secondo la critica di orientamento crociano qual è il motivo unificante del *Decameron*?
e. Che cosa significa che il *Decameron* è «l'espressione tipica della commedia umana nell'autunno del Medio Evo?» Quale critico ha fornito questa definizione?
f. Quali aspetti ha valorizzato di Boccaccio la critica marxista?
g. Che cosa ha affermato Erich Auerbach a proposito dello stile del *Decameron*?
h. Quale critico del Novecento ha messo in evidenza il rapporto tra la tecnica narrativa dello scambio di novelle e il meccanismo della società borghese-mercantile?

Verifica

Incontro con l'opera *Decameron*

► 1
Indica se le affermazioni relative al brano *La peste di Firenze* sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. I casi di guarigione erano rari.	◯	◯
2. Per paura della peste aumentò la pudicizia femminile.	◯	◯
3. La peste comparve a Firenze e di qui si diffuse fino in Oriente.	◯	◯
4. Il contagio avveniva solo tra esseri appartenenti alla stessa specie.	◯	◯
5. La peste sovvertì i più elementari rapporti di convivenza civile.	◯	◯
6. I primi sintomi consistevano in gonfiori nell'inguine o sotto le ascelle.	◯	◯
7. La malattia vi è descritta con sguardo attento e minuzioso.	◯	◯
8. Si veniva contagiati soltanto attraverso il contatto con il sangue di un appestato.	◯	◯
9. Per evitare il contagio alcuni credevano fosse efficace annusare erbe e spezie.	◯	◯
10. La facilità con cui avveniva il contagio è assimilata allo scomparire delle orme sulla spiaggia battuta dalle onde.	◯	◯

► 2
Indica se la seguente affermazione è vera o falsa e motiva la tua risposta.
Le indicazioni di poetica espresse da Boccaccio rispettivamente nel *Proemio* e nella *Conclusione* del *Decameron* non sono concordi.

V ◯ F ◯

► 3
Indica se la seguente affermazione relativa alla novella *Nastagio degli Onesti* è vera o falsa e motiva la tua risposta.
La scena della caccia infernale aveva la funzione educativa – già rivestita nella letteratura cristiana medioevale dalla visione delle pene dei dannati – di indurre l'orrore del peccato e di motivare alla virtù.

V ◯ F ◯

► 4
Confronta, completando la seguente tabella, il testo tratto dal *Decameron* "L'autodifesa: le Muse son donne" con "Il trucco delle donne", tratto dal *Corbaccio* (> A2 T34), e spiega in che cosa consiste il cambiamento di poetica.

L'autodifesa: le muse son donne	**Il trucco delle donne**
Paragonando le donne alle Muse e sottolineando la femminilità di quest'ultime, Boccaccio (*continua tu*... max 5 righe)	L'autore ha un atteggiamento misogino (*continua tu*... max 5 righe)

► 5
Lisabetta e Madonna Giovanna (protagoniste delle novelle *Lisabetta da Messina* e *Federigo degli Alberighi*) sono entrambe soggette al controllo dei fratelli. Individua nelle due novelle i passi che esprimono questa condizione delle due donne e stabilisci un confronto in 8-10 righe.

► 6
Leggi i seguenti versi, pubblicati da un anonimo a Cesena nel 1558. Dopo aver fatto la parafrasi, spiega a quale novella di Boccaccio l'autore si è ispirato e a quale tipica concezione della mentalità popolare rinvia il mitico Paese della Cuccagna con le sue fantasiose attrazioni.

'Ntrai in un bel giardino:
con salsicce le vigne son legate;
un fiume c'è, ch'è di perfetto vino!
Io n'ho bevuto certe scorpacciate!
E cappon cotti van per quel confino;
montagne v'è di cacio grattuggiato,
e una donna che fa maccheroni,
e favvisi laggiù di gran bocconi.

(Cocchiara, 1958)

► 7
Terza prova
Spiega in un testo di 8-10 righe quale significato viene attribuito al fatto che la prima novella della prima giornata (*Ser Ciappelletto*) tratta di un caso di empietà, mentre l'ultima novella della decima giornata (*La storia di Griselda*) tratta di un caso di santità.

► 8
Parlare
Federigo degli Alberighi e Nastagio degli Onesti possiedono caratteristiche tipiche dei nobili (cortesia, generosità che diventa sperpero, profondo sentimento d'amore); entrambi sono inoltre disposti a tutto pur di conquistare la donna amata. Stabilisci il confronto in 30-40 righe e poi discutine con i compagni di classe.

► 9
Scrittura creativa
Prendendo spunto dalla novella *Andreuccio da Perugia*, scrivi un articolo di cronaca di circa 20 righe, immaginando di presentare un fatto criminoso accaduto nella tua città: la profanazione di una tomba nella Cattedrale.

A 2
⇦ T 49

► 10

Tema

Leggi la seguente affermazione di Carlo Salinari sulle due categorie umane dei furbi e degli sciocchi nel *Decameron*: "Boccaccio scopre una molla segreta che trasforma il mondo in un'immensa arena dove s'impegna una lotta feroce: è la molla dell'inganno, per cui il furbo continuamente trionfa sullo sciocco; [...] lo sciocco, il beffato è carne da macello, non ha nessun diritto, può essere profanato nei suoi sentimenti più segreti e profondi" (Salinari, 1975).

Confronta questo giudizio critico con quello di Natalino Sapegno (> A2, p. 614) sulla complessità del personaggio di Calandrino e utilizzali per analizzare le caratteristiche di questa figura in un tema argomentativo di tre colonne di foglio protocollo.

Verso l'esame

Relazione-ricerca pluridisciplinare
> Amor di patria ieri e oggi pp. 645

Articolo di giornale
> Mensola, tra Stilnovo e Laura p. 646
> Personaggi del *Decameron*: modelli a confronto p. 647

Saggio breve
> Il culto mariano in età medioevale p. 651
> Lapaccio e Frate Cipolla: la superstizione p. 655
> L'eterna attualità di un "classico" p. 659

Analisi del testo
> Antonio Pucci, *Deh fammi una canzon, fammi un sonetto* p. 661
> Francesco Petrarca, *Secretum* p. 662
> Francesco Petrarca, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* p. 664

A 2
Parlare
p. 462

Relazione-ricerca pluridisciplinare
Amor di patria ieri e oggi

RELAZIONE-RICERCA PLURIDISCIPLINARE

Imposta una relazione-ricerca sull'argomento «Amor di patria ieri e oggi».

In un'epoca di Europa unita e di globalizzazione ritieni ancora rilevanti il concetto e il sentimento di amor di patria che emerge nella canzone petrarchesca *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (> A2 T18; >A2, Approfondimenti, p. 462; Discorso dell'ex presidente della Repubblica italiana Carlo Azeglio Ciampi, ⇩1.)?

- Esponi le tue conoscenze e la tua opinione sull'argomento in una relazione che si presta a essere snodo pluridisciplinare tra Italiano, Storia, Musica, Lingua straniera.
- Per la ricerca sull'origine storico-sociale dell'Europa unita e sulla nascita del fenomeno della globalizzazione puoi leggere il materiale informativo del *dossier*, consultare il portale dell'Unione Europea (http://europa.eu/abc/index_it.htm) nonché le voci "Globalizzazione" in Wikipedia Italia (http://it.wikipedia.org/wiki/Globalizzazione), "Globalization" nella *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (http://plato.stanford.edu/entries/globalization/), se conosci l'inglese; "Mondialisation" in Wikipedia Francia (http://fr.wikipedia.org/wiki/Mondialisation), se conosci il francese.
- Dopo aver selezionato il materiale, elabora una relazione di quattro pagine, se scritte a mano, e di 8000 caratteri in corpo grafico 11, spazi esclusi, se scritte al computer.
- Correda il testo con una bibliografia che elenchi in modo ordinato e completo le fonti (libri con l'indicazione dell'autore, del titolo, dell'editore, della città e della data di pubblicazione; opera musicale con autore e data di composizione, sito internet).
- Infine preparati a esporre l'argomento oralmente in classe (hai a disposizione 10-15 minuti).

Le pagine da 629 a 644 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

A 2

Carlo Azeglio Ciampi
Amor di patria

(da http://www.quirinale.it/ex_presidenti/Ciampi/Discorsi/Discorso.asp?id=29045)

Il testo è tratto dal discorso di Carlo Azeglio Ciampi tenuto il 25 aprile 2006 al palazzo del Quirinale. Argomento centrale è l'amor di patria, «l'Europa unita e libera, non meno dell'Italia libera e unita».

Celebriamo oggi il sessantunesimo anniversario del giorno della Liberazione e della riunificazione della nostra Italia. [...]

La Resistenza[1] si espresse in molti modi. Ne furono primi protagonisti gli operai che scesero in campo contro la dittatura nel marzo del '43, astenendosi dal lavoro; i militari che dopo l'8 settembre si opposero alle forze che volevano sopraffarli, e i civili che in tante città si unirono a loro. Fu Resistenza quella delle centinaia di migliaia di militari deportati, che preferirono una durissima prigionia al ritorno in Italia al servizio della dittatura. Fu Resistenza la spontanea mobilitazione di popolo per salvare e proteggere militari e civili alla macchia, prigionieri alleati fuggiti dai campi, ebrei minacciati dallo sterminio. Fu punta avanzata della Resistenza la lotta armata delle unità partigiane nelle città, nelle pianure, nelle montagne, e quella combattuta dalle unità ricostituite del nostro esercito: esse riscattarono l'onta dell'8 settembre. Vorremmo che i nomi di tutti i caduti, di tutte le vittime delle stragi compiute dalle forze di occupazione o della violenza della dittatura venissero ricordati, in ogni Comune d'Italia, da lapidi che ne consacrino la memoria, a memento per le generazioni future. È il loro ricordo che ci dà ancora forza per affrontare i problemi del tempo presente, con spirito unitario, animati dal forte sentimento dell'amor di Patria. [...]

Queste memorie ci spingono anche a una più vasta riflessione sul nostro passato: sul lungo cammino che ha condotto l'Italia a quella giornata felice del 25 aprile 1945, quando siamo tornati a respirare, uniti, l'aria inebriante della libertà; e sul cammino che da allora abbiamo percorso fino ad oggi. È solo dalla riflessione attenta sul nostro passato, remoto e recente, che possiamo trarre le linee-guida per i nostri comportamenti.

Guardando indietro nel tempo, la mente corre alla conquista dell'unità nazionale, nel secolo del Risorgimento. Ma prima ancora che nascesse lo Stato italiano gli Italiani si sentivano uniti, perché avevano in comune una lingua, una cultura, una lunga storia di civiltà. La nostra identità nazionale ha radici profonde. Roma e la cultura classica; Roma fulcro del Cristianesimo; l'Umanesimo e il Rinascimento – le grandi forze che hanno fatto l'Europa – appartengono alla nostra storia, sono costitutive della nostra civiltà. Questi sono i nostri lontani ma ancora ben vivi punti di riferimento, le prime sorgenti del nostro essere e sentirci Italiani.

Il Risorgimento fece l'Italia libera e unita grazie al confluire degli sforzi di poeti, di scrittori, di uomini di visione e di uomini d'azione [...]. Un filo ideale ininterrotto unisce gli eroi del Risorgimento, e i soldati che combatterono la Grande Guerra[2] come ultima guerra risorgimentale – i caduti furono 650 mila – ai protagonisti della Lotta di Liberazione, che pose fine all'infausto ventennio della dittatura fascista, complice la Monarchia. [...]

Quando gli Italiani tornarono a votare liberamente, il 2 giugno del 1946, scelsero la Repubblica. Ha avuto allora inizio un nuovo capitolo della storia d'Italia. [...]

Avevo nel cuore, fin dal primo giorno del Settennato, una idea dell'Italia. Avevo in mente anche un'idea dell'Europa, che la nuova Italia democratica

1. Resistenza: durante la Seconda guerra mondiale, dopo lo sbarco in Sicilia degli angloamericani, il 25 luglio 1943 Mussolini fu messo in minoranza dal Gran Consiglio del Fascismo e venne arrestato. Il re Vittorio Emanuele III nominò capo del Governo il generale Badoglio. Il 3 settembre fu firmato a Cassibile in Sicilia l'armistizio tra l'Italia, fino a quel momento alleata della Germania nazista, e gli angloamericani. La notizia dell'armistizio fu resa nota l'8 settembre mentre le truppe alleate cominciavano a risalire la penisola. L'Italia si trovò divisa in due: nel Sud gli alleati (il Re abbandonò Roma e si rifugiò a Brindisi) e nel Nord i tedeschi (Mussolini liberato costituì a Salò la Repubblica Sociale Italiana contro la quale si organizzò la Resistenza popolare coordinata dai Comitati di Liberazione Nazionale). La Resistenza si è conclusa il 25 aprile 1945.

2. la Grande Guerra: la Prima guerra mondiale (1915-1918).

e repubblicana ha fin dall'inizio contribuito a costruire. Animava i padri fondatori della Comunità Europea una risoluta volontà di pace, sola via di salvezza per i popoli europei, per la civiltà che insieme hanno creato, e che avevano rischiato di distruggere. L'Europa unita e libera, non meno dell'Italia libera e unita, è la Stella Polare che fino ad oggi ha guidato il mio cammino.

Questi sentimenti, frutto delle esperienze di una vita iniziata, nella gioventù, negli anni drammatici della seconda guerra mondiale e della lotta di liberazione, mi hanno ispirato stati d'animo a cui, divenuto Capo dello Stato, ho dato spontanea espressione: l'amor di Patria, l'adesione istintiva ai simboli della Nazione italiana, l'inno di Mameli, la bandiera tricolore, il vessillo levato in alto dagli eroi del Risorgimento. [...]

Il cuore di una Nazione libera batte nel Parlamento, l'istituzione punto d'arrivo della storia della civiltà europea, creata per dare vita, attraverso un vivace, leale confronto delle opinioni, sia a decisioni condivise riguardanti i principi e le regole istituzionali, sia anche a fruttuose convergenze nelle grandi scelte politiche. Con questi sentimenti rivolgo, in questa giornata del 25 aprile, i miei auguri di ogni bene a tutti gli Italiani.

Viva la Repubblica.

Viva l'Italia.

La giornata europea
Il 9 maggio 1950, Robert Schuman presentava la proposta di creare un'Europa organizzata, indispensabile al mantenimento di relazioni pacifiche fra gli Stati che la componevano. La proposta, nota come "dichiarazione Schuman", è considerata l'atto di nascita dell'Unione Europea. Oggi, il 9 maggio è assurto a simbolo dell'Europa Unita che, insieme all'emblema e all'inno, consente di identificare l'Unione Europea come entità politica.

La bandiera dell'Unione europea
Dodici stelle gialle su fondo blu: è la bandiera dell'Europa. Il numero dodici è meramente simbolico e non rappresenta gli Stati membri: il dodici è stato fin dall'antichità il numero relativo alla perfezione, all' equilibrio dello zodiaco e del cosmo. Viene esposta insieme a quella di ogni Paese dell'UE durante tutte le occasioni ufficiali nazionali ed internazionali e in Italia dal 1998 compare assieme al tricolore su tutti gli edifici pubblici.

Il nome della moneta
Ecu era il nome originario della moneta comune europea ed aveva un doppio significato: sigla inglese di *European Currency Unit*, unità valutaria europea, e "scudo" francese. Quindi, siccome ecu aveva senso solo in inglese e in francese, è stata adottata la denominazione "euro", che è radice di Europa e si ritrova per questo in tutte le lingue.

Il simbolo
Il simbolo dell'euro è una E tagliata da due tratti orizzontali paralleli (€) e si ispira all'epsilon greca, che rimanda al contempo alla culla della civiltà europea e alla prima lettera di "Europa". I due tratti paralleli auspicano, invece, la stabilità della moneta. L'abbreviazione ufficiale è "EUR", registrata presso l'Organizzazione Internazionale per la Standardizzazione (ISO).

L'inno
L'inno ufficiale dell'Unione Europea è *L'Inno alla gioia* di Ludwig Van Beethoven, composto per il quarto movimento della sua nona Sinfonia. È stato adottato nel 1985.

Globalizzazione: origine e sviluppo della parola
Il termine globalizzazione nasce con significato psicologico, per indicare la tendenza dei bambini piccoli a percepire prima l'insieme di un oggetto e poi gli elementi e le parti che lo compongono. Alla fine degli anni Sessanta, il termine assume il significato di "visione complessiva di un problema".
Di pochi anni successiva è l'espressione *global village* "villaggio globale" (global = ciò che riguarda l'intero globo), per indicare l'insieme delle trasformazioni sociali prodotte dalla diffusione dei mass-media, lo sviluppo dell'informatica (disciplina che ha per oggetto la trasmissione e l'elaborazione delle informazioni) e della telematica (applicazione dei procedimenti informatici alle telecomunicazioni).
Il termine globalizzazione e l'aggettivo globale cominciano a diffondersi con questo nuovo significato economico-politico alla fine degli anni Novanta, per indicare la tendenza dei mercati a operare su scala mondiale.

I Paesi del G8 e gli organismi internazionali
La globalizzazione è sostenuta da otto potenze industriali (Stati Uniti, Canada, Giappone, Germania, Regno Unito, Francia, Italia, Russia), dalla Organizzazione mondiale per il commercio, dal Fondo monetario internazionale e dalla Banca internazionale per la ricostruzione e lo sviluppo, organismi delle Nazioni Unite.

Articolo di giornale
Mensola, tra Stilnovo e Laura

I personaggi femminili protagonisti delle opere fiorentine di Boccaccio presentano caratteristiche che richiamano sia la precedente tradizione stilnovista sia il modello petrarchesco di Laura: evidenzia elementi di filiazione ed elementi di originalità nella figura di Mensola.

ARTICOLO DI GIORNALE

1. Sviluppa l'argomento in forma di articolo culturale da pubblicare su un quotidiano o un giornalino per far conoscere al pubblico le caratteristiche della donna (e di Mensola in particolare) nell'opera di Boccaccio.
2. Utilizza come base di lavoro i seguenti testi:
   - Giovanni Boccaccio, *L'innamoramento di Africo*, vv. 97-104 (> A2 T33)
   - Francesco Petrarca, *Erano i capei d'oro* (> A2 T24)
   - Guido Guinizzelli, *Vedut'ho la lucente stella diana* (⇩1).
3. Svolgi la tua trattazione argomentandola in modo vivace, ma analitico, e facendo eventualmente riferimento ad altre conoscenze ed esperienze di studio.
4. Ipotizza un titolo e una struttura adeguata alla destinazione editoriale prevista (pagina culturale di un quotidiano importante, pagina culturale del bollettino mensile di un piccolo Comune, pagina goliardica di un giornalino scolastico).
5. Per attualizzare l'argomento, puoi riferirti a circostanze immaginarie o reali (mostre, anniversari, convegni o eventi di rilievo).
6. Non superare le quattro o cinque colonne di metà di foglio protocollo.

Attacco dell'articolo	Dopo un attacco che può essere anche piuttosto informale, presenta in modo più didascalico l'argomento degli echi e mutamenti del modello femminile nella poesia italiana tra il XIII e il XIV secolo. Un possibile attacco è: *Anche se non si può non restare incantati davanti alla descrizione che ci viene offerta da Boccaccio, bisogna decisamente ammettere che la ninfa Mensola non era l'unica bella ragazza bionda e dallo sguardo ammaliante che circolava nel bosco rigoglioso della poesia italiana tra XIII e XIV secolo.*	(> A2 T33)
Sviluppo	Articola l'argomentazione tenendo presenti queste caratteristiche generali. In Boccaccio: • Mensola, protagonista del *Ninfale fiesolano*, è descritta come donna-angelo (capelli lunghi color biondo oro, occhi luminosi e belli che rasserenano al guardarli, viso angelico, movimenti aggraziati); • l'amore offre appagamento attraverso la vista; • la bellezza della donna è spiritualizzata. Nello Stilnovo: • la donna è descritta come figura angelica, simbolo di verità e virtù, mezzo di ascesa spirituale, di una bellezza luminosa e oggetto di adorazione estatica; • l'amore offre appagamento attraverso la vista; • la bellezza rappresenta un mezzo di ascesa spirituale. In Petrarca: • Laura è descritta come più terrena, paragonata a un angelo solo in virtù di un'esperienza del tutto umana e soggettiva. Come Mensola, Laura è descritta su uno sfondo naturale che ne esalta la dolcezza; • l'amore non offre appagamento solo attraverso la vista; • la bellezza è più terrena, oggetto di trepido desiderio.	(> A2 T33) (⇩1) (> A2 T24)
Conclusione	Concludi valutando se tra questi autori, a tuo parere, prevalgono gli elementi di somiglianza o quelli di distinzione, aggiungendo una rapida battuta conclusiva che richiami l'attacco e riassuma le tue conclusioni. Per esempio: *No, davvero Mensola non era l'unica bella ragazza bionda in giro a quei tempi. Ma certamente aveva qualcosa di speciale perché le altre le assomigliavano solo a metà.* oppure: *E in fondo non aveva neppure niente di speciale.*	(> A2 T33) (⇩1) (> A2 T24)

Guido Guinizzelli
Vedut' ho la lucente stella diana

in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960

⇨1. *Vedut' ho la lucente stella diana*

Nel sonetto (ABAB ABAB, CDC DCD) compaiono tematiche tipicamente stilnoviste: la stilizzata descrizione della figura femminile (luminosa incarnazione di una stella diana), il trionfo di luce e di colore, lo sbigottimento dell'innamorato, l'impossibilità di dire la sua sofferenza in una battaglia di sospiri, il desiderio di rendere la donna partecipe del suo amore, anche solo per ottenere da lei la compassione che si prova per i martiri.

Vedut' ho la lucente stella diana,
ch'apare anzi che 'l giorno rend'albore,
c'ha preso forma di figura umana;
sovr' ogn' altra me par che dea splendore:

viso de neve colorato in grana,
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;
non credo che nel mondo sia cristiana
sì piena di biltate e di valore.

Ed io dal suo valor son assalito
con sì fera battaglia di sospiri
ch'avanti a lei de dir non seri' ardito.

Così conoscess'ella i miei disiri!
ché, senza dir, de lei seria servito
per la pietà ch'avrebbe de' martiri.

1. diana: del mattino.
2. rend' albore: mandi la sua luce.
4. sovr' ogn'... splendore: mi sembra che splenda più di ogni altra (stella).
5. colorato in grana: colorato di rosso.
8. sì piena... valore: così piena di bellezza e di virtù.
10. con sì fera... sospiri: crudele sofferenza piena di sospiri.
11. ch'avanti... ardito: non avrei il coraggio di parlare.
13-14. de lei seria... martiri: (se così fosse), sarei da lei compensato) delle mie sofferenze.

A2
pp. 577, 607

Articolo di giornale
Personaggi del *Decameron*: modelli a confronto

ARTICOLO DI GIORNALE

1. Scrivi un articolo di cronaca culturale dedicato alla novella di Frate Cipolla.
2. Utilizza come base di lavoro i seguenti testi:
   - Giovanni Boccaccio, *Frate Cipolla* (> A2 T46)
   - Giovanni Boccaccio, *Andreuccio da Perugia* (> A2 T41)
   - Carlo Brambilla, *Il manoscritto medioevale scoperto all'Ambrosiana di Milano* (⇩1.)
   - Gerald Kamber, *Le fonti nel* Decameron *di due episodi di* Pinocchio (⇩2.).
3. Svolgi la tua trattazione argomentandola in modo sintetico, chiaro e strutturato. Tieni come filo conduttore questa alternativa: l'importanza di un testo letterario si misura anche per il suo essere figlio di modelli precedenti e per la sua capacità di diventare a sua volta generatore di modelli o è una variabile dipendente da altri fattori?
4. Scegli per il tuo articolo un titolo appropriato e indica su quale tipo di pubblicazione ipotizzi che comparirà (rivista specialistica, rivista divulgativa, quotidiano nazionale, giornale scolastico). Al momento dello svolgimento cerca di fare scelte stilistiche coerenti con la destinazione dell'articolo e con il tipo di lettore ipotizzato.
5. Non superare le tre colonne di foglio protocollo, se scrivi a mano, e 1500 caratteri in corpo grafico 12, spazi esclusi, se digiti il testo al computer.

Attacco dell'articolo	Esponi che cosa ti proponi di fare: mostrare come una novella ben congegnata quale quella di Frate Cipolla nasca da modelli precedenti e diventi essa stessa modello per testi successivi. Attualizza l'argomento, riferendoti al ritrovamento del manoscritto medioevale nella Biblioteca Ambrosiana.	(> A2 T46) (⇩1.)
Sviluppo	• Presupponendo che non tutti ricordino il contenuto della novella, riassumilo citando alcuni passi tratti dal testo originale, per rendere più vivace la sintesi. • Ipotizza quali caratteristiche del personaggio di Frate Cipolla potrebbero derivare, secondo quanto scoperto recentemente, dal modello di Filomuso, personaggio creato dal poeta latino Marziale (I sec. d.C.). • Aggiungi alcune considerazioni sulla conoscenza della tradizione letteraria latina che Boccaccio cominciò ad acquisire a Napoli e poi affinò nell'amicizia con Petrarca. • Commenta il passo in cui Kamber afferma che l'insieme delle caratteristiche del servo di Frate Cipolla, Guccio, si ritrovano sia in altri personaggi del *Decameron* (Buttafuoco e Andreuccio) sia in due protagonisti del *Pinocchio* di Collodi (Mangiafuoco e lo stesso Pinocchio). Aggiungi tue valutazioni e scrivi se l'intuizione dello studioso ti convince o meno.	(> A2 T46) (⇩2.) (> A2 T41)
Conclusione	Spesso un'opera letteraria si nutre di altre fonti e diventa a sua volta fonte per nuove opere. Questo processo però non rappresenta mai una semplice operazione di "copiatura", giacché la creatività dell'autore vi aggiunge costantemente elementi nuovi, che si sovrappongono a quelli passati. In base alle tue argomentazioni concludi se, a tuo parere, la novella di Frate Cipolla acquista maggiore o minore rilievo letterario per il fatto di essere inserita in questa rete di "parentele".	(> A2 T46) (⇩2.)

Carlo Brambilla
in "la Repubblica", 18 febbraio 2006

⇨1. *Il manoscritto medioevale scoperto all'Ambrosiana di Milano*

Un breve trafiletto di cronaca: è scoperta recentissima che per creare il personaggio di frate Cipolla, Boccaccio si sarebbe ispirato a un certo Filomuso, un "racconta frottole" di cui parla il poeta latino Marziale (40-102 d.C.).

La straordinaria scoperta, del tutto casuale, si deve a un giovane ricercatore dell'Università Cattolica di Milano, Marco Petoletti. Una settimana fa lo studioso, scartabellando tra i preziosi volumi sulla tradizione dei classici latini della Biblioteca Ambrosiana, viene attratto da un manoscritto medioevale con gli *Epigrammi* di Marco Valerio Marziale[1], ricco di note e corredato da quattro piccoli disegni. [...] Un epigramma del nono libro di Marziale ricorda un personaggio un po' squallido che si chiamava Filomuso, abituato a raccontare fandonie. E a fianco appare una postilla di Boccaccio, quasi invisibile, che ricorda il suo personaggio di "Frate Cipolla".

È molto probabile che Boccaccio abbia recuperato il modello [...] dalla biblioteca di Montecassino, durante il soggiorno napoletano del 1362-1363. Dallo studio dell'inventario della biblioteca di Giovanni Boccaccio arriva la conferma definitiva dell'autenticità del ritrovamento.

1. *Epigrammi*... Marziale: il poeta Marziale, di origine spagnola, ridicolizzò con i suoi versi mordaci e le sue battute brevi ed efficaci (1500 epigrammi) i difetti e le meschinerie di personaggi della sua epoca (l'Impero romano nell'età di Tito e Domiziano).

Gerald Kamber
***Le fonti nel* Decameron *di due episodi di* Pinocchio**

In *Italica*, vol. 46, n. 3, autunno 1969

⇨2. *Le fonti nel* Decameron *di due episodi di* Pinocchio

In un affascinante saggio del 1969, il critico G. Kamber ha individuato nel *Decameron* le fonti di due episodi di *Pinocchio* (1883) di Collodi. Egli ha dimostrato come il personaggio del servo di Frate Cipolla, Guccio, abbia fatto da modello per altri due personaggi del *Decameron* (Andreuccio da Perugia e Buttafuoco) e, per tramite loro, a Pinocchio e al burattinaio Mangiafuoco. Qui di seguito riportiamo uno schema che visualizza (A) le "parentele"individuate da Kamber (con alcune note di spiegazione), due brani tratti dal *Pinocchio* di Collodi citati dal critico e (B) le conclusioni del saggio.

(A) Guccio

Carattere fisico		
(*Qualità o difetti interiori*)		
(1) Presunzione (2) Golosità (3) Assurdità	simbolizzata dalla simbolizzata dalla simbolizzata dall'	(1) Barba (2) Pancia (3) Untume e dalla Nudità

Buttafuoco-Mangiafuoco	**Andreuccio-Pinocchio**
Carattere fisico e morale	*Carattere fisico e morale*
(1) Presunzione - Barba (2) Golosità - Pancia	(3) Assurdità Untume Nudità

Pinocchio[1], preso dalla disperazione e dalla fame, si attaccò al campanello d'una casa, e cominciò a suonare a distesa, dicendo dentro di sé:

– Qualcuno si affaccerà.

Difatti si affacciò un vecchino, col berretto da notte in capo, il quale gridò tutto stizzito:

– Che cosa volete a quest'ora?

– Che mi fareste il piacere di darmi un po' di pane?

– Aspettami costì che torno subito – rispose il vecchino, credendo di aver da fare con qualcuno di quei ragazzacci rompicolli, che si divertono di notte a suonare i campanelli delle case per molestare la gente per bene, che se la dorme tranquillamente.

Dopo mezzo minuto la finestra si riaprì e la voce del solito vecchino gridò a Pinocchio:

– Fatti sotto e para[2] il cappello.

Pinocchio si levò subito il cappelluccio; ma mentre faceva l'atto di pararlo, senti pioversi addosso un'enorme catinella d'acqua che lo annaffiò tutto dalla testa ai piedi, come se fosse un vaso di geranio appassito. Tornò a casa bagnato come un pulcino e rifinito dalla stanchezza e dalla fame: e perché non aveva più forza di reggersi ritto, si pose a sedere, appoggiando i piedi fradici e impillaccherati[3] sopra un caldano di brace accesa. E li si addormentò; e nel dormire i piedi, che erano di legno, gli presero fuoco, e adagio adagio gli si carbonizzarono e diventarono cenere. (capitolo VI)

Allora uscì fuori il burattinaio, un omone così brutto che emetteva paura soltanto a guardarlo. Aveva una barbaccia nera come uno scarabocchio d'inchiostro, e tanto lunga che gli scendeva dal mento fino a terra: basta a dire che, quando camminava, se la pestava coi piedi. La sua bocca era larga come un forno, i suoi occhi parevano due lanterne di vetro rosso, col lume acceso di dietro, e con le mani faceva schioccare una grossa frusta, fatta di serpenti e

1. Pinocchio: personaggio dell'omonimo romanzo di Carlo Lorenzini, più conosciuto con lo pseudonimo di Collodi (dal nome del paese della madre, in provincia di Pistoia), nato a Firenze nel 1826 e morto nel 1890. Nel 1883 pubblicò in volume *Le avventure di Pinocchio*, forse il romanzo per ragazzi più noto nel mondo.

2. para: prepara.

3. impillaccherati: infangati.

di code di volpi attorcigliate insieme. (capitolo X)

(B)

Andreuccio, "tutto della bruttura della quale il luogo era pieno, s'imbrattò". Pinocchio "sentì pioversi addosso un'enorme catinella d'acqua che lo annaffiò tutto", e "tornò a casa bagnato... con i piedi fradici e impillaccherati". Esiste [...] una notevole analogia fra Andreuccio imbrattato e Pinocchio successivamente annaffiato, bagnato, fradicio, e impillaccherato, un aggettivo e tre participi passati – che hanno però qui un valore aggettivale – usati dal Collodi per rendere più o meno la stessa idea.

La bruttura in cui cade Andreuccio è quella di una latrina; l'"acqua" che investe Pinocchio potrebbe essere il contenuto di un vaso da notte.

Prendendo Guccio come punto di partenza, crediamo di avere dimostrato come gli elementi tanto fisici quanto morali o psicologici del personaggio sono stati spartiti in modo sempre più attenuato, prima fra Andreuccio e Buttafuoco, e poi fra Pinocchio e Mangiafuoco. Questi ultimi ne sono l'ultima attenuazione e distillazione. Cioè i tratti che formano un carattere unitario nella persona di Guccio, sono divisi fra i personaggi realistici di Andreuccio e di Buttafuoco, e si spezzano ancora di più fra i personaggi caricaturali di Pinocchio e di Mangiafuoco.

Quello che prima pareva unitario, prestando a Guccio tutto il mistero della persona viva o dell'essere umano in cui le contraddizioni non sono soltanto *inerenti* ma anche coerenti, diventa sempre più esplicito attraverso le successive incarnazioni. Così Andreuccio e Buttafuoco spiegano Guccio e, a loro volta sono spiegati da Pinocchio e da Mangiafuoco. Così il Collodi opera un effetto prismatico[4] che ci permette di isolare in varie strisce i lineamenti della personalità di Guccio pervenutigli attraverso Andreuccio e Buttafuoco.

Delle due parti della personalità di Guccio, la parte brutale e prepotente (quella parte ereditata dal doppio mostro Butta/Mangiafuoco) morirà con l'invecchiare degli eredi. La parte giovanile però, questa fame e sete insaziabili per le soddisfazioni elementari, per l'esperienza nuova insomma (in parte ereditata da Andreuccio e da Pinocchio), sarà salva quando, una volta per tutte, i due "eroi" riprenderanno i loro panni e, ricoperta la loro nudità, saranno rivestiti dai drappi della dignità umana[5]. Soltanto a questo punto, potranno alfine raggiungere il mondo degli uomini.

4. effetto prismatico: il prisma è un solido trasparente a più facce che genera effetti di rifrazione della luce; qui s'intende la scomposizione di alcune delle caratteristiche del personaggio Guccio attribuite a Pinocchio e Mangiafuoco.

5. drappi della dignità umana: la nudità di Pinocchio è quella del burattino di legno che, solo diventando in carne e ossa, può essere degno di essere davvero vestito (come un essere umano). Sia Andreuccio che Pinocchio, dopo le loro peripezie, acquisiscono quella piena maturità e dignità umana che in precedenza (seppure per ragioni diverse) non avevano ancora raggiunto.

Saggio breve
Il culto mariano in età medioevale

SAGGIO BREVE

Componi un saggio breve sull'argomento «Il culto mariano in età medioevale».

1. Utilizza come base di lavoro i seguenti testi:
   - Cimabue, *Maestà* (⇩1.)
   - Giotto, *Madonna in maestà* (⇩2.)
   - Dante, versi tratti dal canto XXXIII del *Paradiso* (⇩3.)
   - Petrarca, una strofa della lirica CCCLXVI del *Canzoniere* (⇩4.)
   - S. Barnay, uno stralcio dell'articolo "La più vicina a Dio, la più vicina agli uomini" (⇩5.).
2. Svolgi la tua trattazione argomentandola in modo sintetico, chiaro e strutturato: interpreta e confronta i documenti e i dati forniti e fai riferimento alle tue conoscenze ed esperienze di studio.
3. Intitola il saggio in modo coerente con il contenuto e ipotizza una destinazione editoriale del tuo elaborato, in relazione alla quale puoi fare delle scelte coerenti al momento dello svolgimento (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).
4. Non superare le quattro colonne di foglio protocollo, se scrivi a mano, e 2000 caratteri in corpo grafico 12, spazi esclusi, se digiti il testo al computer.

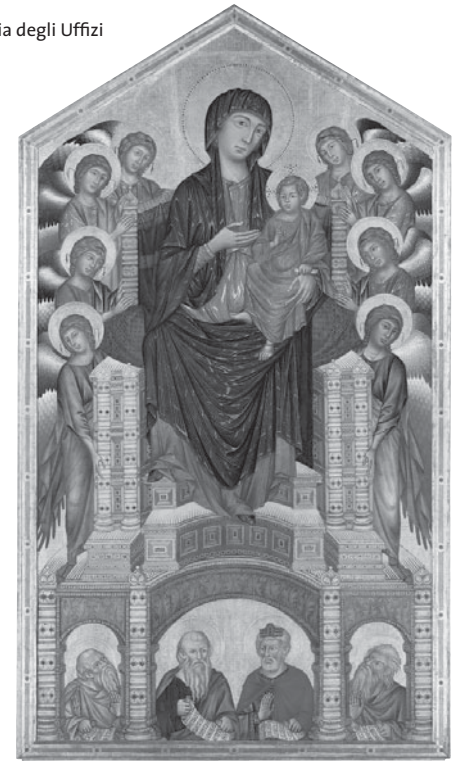
Introduzione	Introduci l'argomento sulla centralità del culto mariano in epoca medioevale citando gli artisti (letterati e pittori) che dedicano loro opere alla Madonna.	(⇩1.) (⇩2.) (⇩3.) (⇩4.)
Sviluppo	• Confronta le rappresentazioni di Cimabue e Giotto: la differenza principale tra le due opere, che esprimono un diverso atteggiamento nella considerazione del corpo umano, non intacca la comune concezione della superiorità regale e gerarchica della Madonna. • Confronta i testi di Dante e Petrarca: secondo la sensibilità tipica anche dell'opera di Giotto entrambi esaltano la Madonna anche nella sua fisicità, ma in modi assai diversi. In entrambi è data grande enfasi alla sua dignità regale. • L'articolo di giornale "La più vicina a Dio, la più vicina agli uomini" offre diverse chiavi di lettura sul tema del corpo della Madonna e della sua dignità regale: scegli quella che ti convince maggiormente.	(⇩1.) (⇩2.) (⇩3.) (⇩4.) (⇩5.)
Conclusione	Concludi con riflessioni personali in cui indichi quali aspetti del culto mariano medioevale ti paiono più affascinanti e quali sono gli elementi che, a tuo parere, hanno mantenuto un valore rilevante nel culto mariano odierno. Riassumi le tue considerazioni sull'argomento.	

A 2

Cimabue
Maestà

1285-1286 ca.
Firenze, Galleria degli Uffizi

⇨1. *Madonna di Santa Trìnita*



Cimabue, la personalità di maggior spicco della pittura fiorentina del Duecento, è considerato il maestro di Giotto, che aveva ospitato nella sua bottega.
La *Maestà* dipinta da questo pittore precede di trent'anni quella di Giotto (⇩2.). Qui la Vergine è rappresentata seduta in trono con il bambino in braccio, circondata da angeli e profeti. Il trono è inserito in una sorta di struttura architettonica, nella cui parte bassa si affacciano quattro profeti con la barba.
Per tanti versi quest'opera resta legata all'eredità romanico-bizantina di Cimabue: si osservi l'importanza che ha nella tavola il fondo dorato, tipico appunto della decorazione bizantina, la schematicità degli atteggiamenti dei vari personaggi e le loro dimensioni (sono tutti molto sproporzionati rispetto alla Madonna). D'altra parte, però, cominciano qui a essere accentuate le ricerche sulla prospettiva e sul chiaroscuro che giungeranno a risultati straordinari con Giotto: la complessità spaziale della struttura dà all'opera un senso di grande rilievo, i panneggi degli abiti del personaggi sono fortemente realistici e il volto della Vergine è illuminato da un sorriso che le conferisce un'espressione umana e dolcissima, che la allontanano fortemente dalla fissità dei volti della tradizione precedente.

Giotto
Madonna in Maestà
(Madonna di Ognissanti)

1306-1310. Firenze,
Galleria degli Uffizi.

⇨2. *Madonna in Maestà*

La *Madonna in Maestà*, realizzata per l'omonima chiesa fiorentina, è un dipinto su tavola in cui Giotto sviluppa un tema tradizionale nel Medioevo: quello della Maestà, cioè di una composizione che raffigura la Madonna in trono con il Bambino, circondata da angeli e santi. Le Maestà venivano esposte sugli altari delle chiese ed erano per i fedeli un importante oggetto di culto.
Giotto sviluppa questo tema in modo nuovo. Egli introduce nel dipinto un nuovo senso dello spazio e della profondità, come si può notare nella prospettiva del baldacchino e nella disposizione degli angeli e dei santi davanti al trono e ai suoi lati. I loro corpi hanno un volume che noi intuiamo sotto le loro vesti; queste segnano le forme in modo naturale, e i volti sono atteggiati in espressioni umane. È un modo nuovo di dipingere, profondamente diverso dalla precedente pittura di origine bizantina, legata a schemi molto rigidi: Giotto è più vicino alla realtà delle cose. Per questo possiamo parlare di "antinaturalismo" per la pittura bizantina e di "naturalismo" per la pittura di Giotto.
Se da un lato introduce queste novità rivoluzionarie, per altri aspetti Giotto resta legato a una concezione simbolica dell'immagine tipicamente medioevale. Come Cimabue, anche lui ha conservato in quest'opera una prospettiva gerarchica: la Madonna e Gesù hanno dimensioni maggiori rispetto agli altri personaggi, perché sono più importanti. Anche i colori sono impiegati in modo simbolico: il fondo oro indica la regalità divina, le vesti bianche della Madonna e degli angeli inginocchiati simboleggiano la fede, il mantello blu della Vergine allude alla castità, le tuniche verdi degli angeli ai lati del trono sono segno di speranza. Persino i fiori nei vasi hanno un significato preciso: il giglio è simbolo della purezza, la rosa simboleggia la castità della Madonna.

Dante Alighieri
Divina Commedia, Paradiso, XXXIII

⇨3. «Vergine Madre, figlia del tuo figlio»

Queste terzine sono tratte dall'ultimo canto della *Divina Commedia*. Dante immagina che san Bernardo, la sua ultima guida, che ha preso il posto di Beatrice, rivolga una preghiera alla Vergine. Nelle sue parole prende forma un vero e proprio inno: la Madonna è insieme figlia e madre di Dio, dunque è colei che eleva la natura del genere umano.

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'etterno consiglio,

tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

Nel ventre tuo si raccese l'amore
per lo cui caldo ne l'etterna pace
così è germinato questo fiore. [...]

Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia ed a te non ricorre,
sua disïanza vuol volar sanz'ali.

1-15
Vergine madre e figlia di Dio, la creatura più umile e virtuosa (di tutte), meta prestabilita della somma sapienza divina; tu sei colei che ha reso nobile la natura umana, tanto che il suo creatore (Cristo) non disdegnò di diventare uomo.
Nel tuo grembo si riaccese l'amore (tra Dio e l'uomo) dal cui calore, in Paradiso, è così germogliata questa candida rosa. [...] Oh Signora, sei tanto grande e tanto potente, che chiunque desideri una grazia e non ricorre a te, rende il suo desiderio impossibile a realizzarsi.

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

⇨4. *Vergine bella, che, di sol vestita* (CCCLXVI)

In questo componimento Petrarca invoca la Vergine affinché lo liberi dalla forza dell'amore che lo tiene prigioniero. Nei versi che seguono (si tratta della prima strofa) il poeta loda le caratteristiche della Madonna e ne celebra la bellezza.

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sì, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole;
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di Colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

A 2

⇨5. Sylvie Barnay, La più vicina a Dio, la più vicina agli uomini

Vergine in maestà

Gli sguardi latini dell'inizio dell'XI secolo contemplano ora Maria sul suo trono di legno scolpito. Vergine in maestà, è discesa dal cielo per colmare il vuoto della regalità il cui esercizio si diluisce in quello della feudalità. Le nuove strutture di potere, fra le quali l'ordine monastico di Cluny[1], ricorrono a questa nuova immagine per consolidare la propria sovranità. Appare allora la Dama delle dame incaricata di eliminare qualsiasi disordine provocato dai laici desiderosi di appropriarsi, ad esempio, delle terre cluniacensi. Forte della sua inviolabilità, ella regna interamente sui monasteri presentati come terre "vergini", liberate dal peccato e popolate da uomini spirituali, i monaci, che s'immaginano simili agli angeli per guidare gli altri, gli uomini carnali, verso la salvezza. [...] Per andare a venerare il bambino Gesù, il popolo cristiano si mette in cammino verso i santuari mariani come i re Magi, peregrinando verso la Gerusalemme celeste, meta e fine del suo esilio sulla terra. I pellegrinaggi alla Vergine vivono nel 1100 l'inizio del loro sviluppo. Hanno luogo principalmente nel centro e nel nord dell'Europa. A Laon, a Soissons, a Chartres, sono in migliaia a voler andare a toccare le reliquie di Maria: chi la sua bianca camicia, chi il suo calzare, il suo latte o i suoi capelli, ultime tracce della sua presenza corporea. [...] Nostra Signora interviene, opera il miracolo donando una soluzione divina a una situazione umana senza uscita. Mostra così a ognuno il volto della sua grazia, lei che è "piena di grazia". È per questo che trabocca di grazia. San Bernardo[2] utilizza l'immagine dell'acquedotto per indicare quel flusso d'amore divino che scorre verso ogni uomo che leva la sua preghiera a Maria. Tutte queste narrazioni di miracoli traducono la credenza nell'intercessione della Vergine: ella ascolta le implorazioni degli uomini, poi le presenta a suo Figlio affinché tutti siano salvati. Il catechismo essenziale del XII secolo è allora quello dell'Ave Maria, preghiera che unisce il saluto dell'angelo a Maria e il saluto di Maria a Elisabetta.

Nostra Signora delle cattedrali

Mentre ristabilisce la società medioevale in una beata felicità simile a quella che regnava prima della caduta nel giardino dell'Eden[3], la Vergine in maestà troneggia sulle porte delle cattedrali. Diviene un'immagine monumentale. A partire dalla fine del XII secolo, si assiste al suo coronamento accanto a Cristo, al contempo giudice e re. È l'Avvocatessa dei peccatori e la Regina delle regine. Trionfante, Maria è vestita con un mantello che le sue mani di bellezza dischiudono per accogliere la cristianità sulle soglie delle chiese che rappresentano la porta del paradiso. I cronisti identificano ora la Gloriosa con la Donna dell'Apocalisse vestita di sole e coronata di stelle. Sottolineano il suo ruolo nella storia della fine dei tempi. Il suo grembo di madre si arrotonda conformemente alle nuove maternità definite come spirituali. Verso il 1200 l'ordine cistercense la proclama fondatrice e madre dei monaci. Sull'esempio di san Bernardo, "neonato di Nostra Signora" a detta del suo agiografo Pierre de Celle, i novizi sono presentati come fratelli di latte del Bambino Gesù. Essi bevono il latte spirituale che scorre dal seno che nutre della madre di Dio. Sull'esempio dell'ordine cistercense, i nuovi ordini religiosi di san Francesco e di san Domenico rivendicano il suo patronato. L'iconografia li mostrerà rannicchiati sotto le pieghe del grande mantello della Madre della misericordia. La figura mariana da quel momento dispiega tutta la sua magnificenza. Il corpo di Maria si ritrova in effetti posto al cuore di una teologia centrale. Ha dato vita al corpo di Cristo che è al contempo corpo di carne, corpo dell'Eucaristia e corpo della Chiesa, ossia di tutti i battezzati. Per questo l'immagine mariana è anche metafora usata per designare la cristianità stessa che è la Chiesa. Ognuno dei membri o delle corporazioni che la costituiscono – dal popolo al Papa – vede dunque in Maria la sua più eminente figurazione. All'indomani del Concilio Lateranense (1251), la Vergine, modello di obbedienza al Padre, si vede dunque proposta come modello di normalizzazione della Chiesa. Spetta a lei dare l'esempio agli ordini religiosi, guidare le anime alla scoperta del mistero di Dio, invitare i fedeli a divenire cristiani esemplari, in breve, far rispettare il programma conciliare di sradicamento dell'eresia catara[4], di inquadramento del credo dei laici e di costruzione dell'unità della cristianità.

(Sylvie Barnay, *La più vicina a Dio, la più vicina agli uomini*, "Osservatore Romano", 8 dicembre 2007)

1. Cluny: monastero dell'Ordine di san Benedetto da Norcia (480 ca. - 547). Fondato nel 909, fu una prestigiosa istituzione medioevale.

2. San Bernardo: Bernardo di Chiaravalle (1091-1153), monaco benedettino dell'ordine dei Cistercensi, è una grande figura della tradizione mistica cristiana. I Cistercensi vedevano nella Vergine Maria l'incarnazione delle virtù di carità, misericordia, umiltà, castità e la celebravano come modello da imitare nella vita quotidiana.

3. caduta... Eden: il peccato originale di Adamo ed Eva (> A2, p. 518).

4. eresia catara: eresia diffusa nella Francia meridionale e nell'Italia settentrionale. Il papa Innocenzo III lanciò una crociata che portò al massacro dei catari, in particolare degli abitanti di Albi, in Provenza (1209-1229).

Saggio breve
Lapaccio e Frate Cipolla: la superstizione

SAGGIO BREVE

Componi un saggio breve sull'argomento «Lapaccio e Frate Cipolla: la superstizione», in cui confronti la novella di Franco Sacchetti *Lapaccio a letto con il morto* (> A2 T10) e quella di Giovanni Boccaccio *Frate Cipolla* (> A2 T46).

1. Utilizza come base di lavoro i tre seguenti testi:
   - N.M. Benedetti, *Frate Cipolla* (⇩1.)
   - G. Petronio, commento al *Decameron* (⇩2.)
   - M. Montesano, *"Fantasma, fantasma che di notte vai." La cultura magica nelle novelle toscane del Trecento* (⇩3.)
2. Svolgi la tua trattazione argomentandola in modo analitico e servendoti di opportuni riferimenti alle tue conoscenze ed esperienze di studio.
3. Intitola il saggio in modo coerente con il contenuto e ipotizza una destinazione editoriale del tuo elaborato, in relazione alla quale puoi fare delle scelte coerenti al momento dello svolgimento (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).
4. Individua le analogie e le differenze tra le due novelle, sviluppando i seguenti punti, che costituiranno la suddivisione in paragrafi del saggio:
   - la presentazione dei protagonisti (la figura di Lapaccio e quella di Frate Cipolla);
   - la situazione narrativa (il frate beffatore e i suoi due complici sono a conoscenza della situazione, l'uditorio no; viceversa Lapaccio non sa che l'uomo era già morto ma l'oste sì);
   - il tema della superstizione e la riflessione morale dell'autore/narratore.

   Non superare le quattro o cinque colonne di metà foglio protocollo.

Introduzione	Introduci brevemente le due novelle, presentandone con pochi cenni il contenuto, e spiega qual è l'argomento del saggio.	(> A2 T10) (> A2 T46)
Sviluppo	Individua i punti dei due testi che possono essere messi in relazione con la questione della superstizione. Puoi articolare la tua argomentazione sulla base delle seguenti domande. • Che cosa si intende oggi per superstizione? E per magia? • Che valore ha la superstizione in Boccaccio? Quale strumento oppongono i suoi personaggi alla cieca credulità? Come considera questa qualità l'autore? • Quale valore ha invece il magico nelle novelle di Sacchetti? Utilizzando i testi di commento spiega che cos'è alla base delle due diverse concezioni del magico.	(⇩1.) (⇩2.) (⇩3.)
Conclusione	Nella conclusione riassumi le posizioni dei due autori ed esprimi le tue considerazioni sull'argomento.	

Nildo Massimo Benedetti
Frate Cipolla

in *Mosaico Italiano*, n. 4

⇨1. I due strati sociali del *Decameron*

Commentando la novella di Boccaccio, Benedetti sottolinea la netta distinzione che a suo parere l'autore istituisce tra i vari protagonisti: da una parte quelli che appartengono agli strati sociali inferiori, goffi e perdenti; dall'altra quelli che, grazie all'intelligenza, manovrano gli avvenimenti a loro vantaggio dominando la realtà.

1 In Frate Cipolla si presentano due strati sociali e intellettuali ben distinti. In uno si situano gli ignoranti e i poveri di spirito: Nuta, Guccio e i contadini di Certaldo. Boccaccio è spietato verso di loro e, in questa, come in quasi tutte le novelle del Decameron, stabilisce una divisione fra la vita esclusivamente istin-

A 2

tiva, quasi animalesca, propria degli strati sociali inferiori, e la vita di contemplazione della natura e della creazione divina, propria delle classi più elevate e istruite. Questa distinzione nel trattamento dei diversi strati sociali è frutto della convenzione dell'amor cortese che ha pervaso tutto il Medioevo, secondo la quale la poesia idillica poteva rappresentare soltanto dialoghi d'amore fra nobili, mentre ai contadini erano destinate forme burlesche, dato che, secondo il concetto diffuso in quell'epoca, l'amore fisico e animalesco era una caratteristica degli strati sociali più bassi. [...] Il secondo strato sociale e intellettuale presente nella novella, e in contrapposizione con il primo, è costituito dal gruppo a cui appartengono Frate Cipolla e i suoi due amici di Certaldo. La differente competenza in fatto di retorica e oratoria crea un abisso enorme fra Guccio e Cipolla e mentre rende il primo un essere odiato e fallito, come dimostrano i suoi nomignoli dispregiativi e i suoi fiaschi come seduttore, fa del secondo un amico di tutti. Grazie alla sua oratoria e alla sua arguta e notevole presenza di spirito, Cipolla esce vittorioso dal tranello preparatogli dai due giovani che avevano nascosto la sua preziosa "reliquia", la penna di pappagallo. [...] È ammirevole la rapidità di pensiero di Cipolla: con prontezza, senza manifestare emozioni che possano comprometterlo agli occhi dei fedeli, deduce che il responsabile dello scambio non era il suo servo, ma qualche mattacchione. Pensa che era stato uno sciocco e che non avrebbe mai dovuto consegnare un oggetto tanto prezioso e pericoloso a uno scervellato come Guccio. E, soprattutto, si rende conto che può volgere la situazione a suo vantaggio, e si affretta ad attribuire direttamente a Dio l'equivoco dello scambio della scatola che contiene la penna dell'angelo Gabriele con quella che contiene i carboni con cui San Lorenzo era stato bruciato vivo. Così i fedeli possono rendere omaggio a questo santo, la cui festa sarebbe stata commemorata due giorni dopo. Cipolla esalta, allora, la potenza divina, con la frase citata. A chi sono dirette le parole di Cipolla? Ai due giovani amici che hanno cercato di burlarsi di lui, la cui identità egli non conosceva ancora, e ai fedeli che lo ascoltano con attenzione e fede ardente, mentre venerano la falsa reliquia. I suoi due amici sapevano che Cipolla non sarebbe caduto nel tranello che gli avevano preparato rubandogli la penna di pappagallo, perché conoscevano molto bene le sue capacità di oratoria e di improvvisazione. Se non ne fossero stati convinti, non lo avrebbero messo in una situazione del genere, col rischio di rovinargli la reputazione. I due burloni volevano solo godersi la scena che il frate avrebbe inventato e già se la immaginavano. Cipolla, allora, non soltanto si diverte alle spalle dei suoi ingenui fedeli (e questa è, forse, la cosa meno importante), ma inscena una commedia, il cui protagonista è proprio lui, mentre i fedeli sono comparse involontarie, rivolta a un pubblico ristretto: i due amici che gli hanno rubato la penna. In questo modo, fa divertire questa "piccola platea", capace di capirlo perché dotata, come lui, di un livello intellettuale elevato, alle spalle dell'altro pubblico, i contadini creduli. La sua conoscenza dei due strati sociali di Certaldo – il superiore, al quale appartengono i due giovani e Boccaccio, e l'inferiore, dei contadini – rende Cipolla sicuro del fatto suo, perché sa di essere capito da pochi e di essere capace di ingannare molti.

Giuseppe Petronio
Il Decameron

in *Decameron*, Vallardi, Milano, 1938 (con adattamenti)

⇨2. La saviezza degli animi più cinici

Il critico Giuseppe Petronio è meno interessato ad attribuire differenze di classe ai protagonisti delle novelle di Boccaccio: a suo parere il vero spartiacque tra i personaggi è dato dall'intelligenza, quell'intelligenza (a volte nobile, a volte cinica) che permette di nascondere agli occhi dell'uomo il mondo orribile nel quale vive.

Il momento eroico della novella di fra Cipolla è quando il frate, fatti i suoi bravi preparativi, sollevato il cappuccio, sviluppa dello zendado la cassetta[1] e la trova vuota della penna aspettata: egli non si sdegna, non si turba, ma si raccoglie solo un momento e poi, ecco, comincia a parlare e le parole gli fluiscono abbondanti, gli piovono in copia l'una dopo l'altra dalle labbra, finché, mentre parla, la scappatoia è trovata, la giustificazione è addotta, suffragata dal pensiero cui accenna alla fine, che tutto sia stato solo volontà di quel Dio di cui egli è ministro ed in cui ciecamente crede quella folla prostrata ai suoi piedi. Perciò la saviezza può trovarsi negli animi più nobili e in quelli più cinici, può generare il mondo del senso e quello della tragedia, e senso e spirito, beffa e tragedia, possono coesistere perché in tutti e due i mondi il Boccaccio può infondere lo stesso ideale di umanità piena e autonoma, di libertà morale e intellettuale, di volontà forte e cosciente. Mondo del senso e mondo della beffa, questo mondo ha bisogno di atteggiarsi in atto come mondo dell'intelligenza, e, per celebrare il proprio ha bisogno dei pecoroni da metter nel sacco. Novelle perciò di intelligenza ed è proprio l'intelligenza a salvare questo mondo che sarebbe orribile, se lo si spogliasse di questa sua veste intellettuale che ne copre e nasconde l'orrore; mondo di prostitute e di mezzani, d'adultere e di frati corruttori, di beffatori che al gusto tecnico della beffa uniscono l'interesse a spillare bei capponi ed ottimi pranzi di tutta una folla variopinta di uomini che s'insinuano nelle case e nei letti altrui, di donne che ingannano a fronte alta, con un sorriso perverso sulle labbra. Questo mondo perciò trova la sua ragione d'essere e la sua giustificazione nella beffa, beffa che passa attraverso tutte le gradazioni e tutte le sfumature, da quella escogitata per togliersi d'impiccio a quella ricercata per giungere ad uno scopo, a quella giocata per il gusto del gioco, per questo gusto intellettuale ch'è di tutti gli eroi boccacceschi; affermare se stessi così com'è possibile, nella beffa, nella cicalata irridente, nell'inganno, in quel qualsiasi modo che possa rilevare agli altri e a se stessi la forza superiore della propria intelligenza. E questo carattere intellettuale riscattando questo mondo, ne determina pure gli atteggiamenti più caratteristici. L'unica passione perciò che il Boccaccio porti in questo suo mondo è l'ammirazione per i savi e nella composizione del racconto, nel ritmo del periodo, nella conclusione dell'avventura, palpitano sempre questa gioia di veder coronati di vittoria gli sforzi e la superiorità di questi suoi eroi, l'infinito disprezzo, che solo raramente si vela di un po' di pietà, per i pecoroni e i gonzi[2]. Tendenza allo stravincere e a godere in cuor proprio dello sbalordimento dell'avversario sopraffatto, paziente ed a volte eccessiva preparazione dei più minuti particolari, traboccare della soddisfazione per la vittoria in una beffa aggiunta alla beffa, in frasi a doppio senso, in battute inutili dal punto di vista del raggiungimento del proprio scopo.

1. sviluppa... cassetta: srotola il velo di seta che ricopriva la cassetta (> A2 T46).
2. gonzi: stupidi.

A 2

Marina Montesano
"Fantasma, Fantasma che di notte vai."
La cultura magica nelle novelle toscane del Trecento

Città nuova, Roma, 2000 (con adattamenti)

⇨3. La cultura magica in Boccaccio e in Sacchetti

Confrontando la produzione di Boccaccio con quella degli autori toscani di novelle, Marina Montesano afferma che mentre il primo attribuisce una certa considerazione alla sfera del magico «dotto» (tenuta distinta da quella «popolare» della superstizione), i secondi, restando completamente all'interno della loro mentalità borghese, disprezzano del tutto il magico «popolare» ed ignorano quello «dotto».

[...] con l'eccezione del Boccaccio, per gli altri autori contava sicuramente molto il disprezzo verso l'intero universo magico, tanto "popolare" quanto "dotto". In un secolo nel quale si rincorrevano le voci circa i complotti fra infedeli, ebrei, lebbrosi e maghi per insidiare la Cristianità, in cui agli eretici erano spesso imputate profanazioni di ogni genere, in cui proliferavano i processi per i reati connessi con la magia, ebbene, nelle novelle sono del tutto assenti cenni a operazioni di tal genere. La rappresentazione che esse danno della cultura magica è quella di un ambito gretto e bonario, nel quale per lo più si mette in scena il consueto spettacolo dei truffatori e dei truffati: le dotte discussioni sul rapporto fra nuove scienze e magia [...] sono completamente assenti. [...] Il Sercambi e il Sacchetti testimoniano appieno, sia pur con differenti sfumature, l'estraneità verso qualunque forma di pensiero e d'azione che esuli dalle certezze della società borghese e di un cristianesimo privo di slanci o di curiosità intellettuali: l'universo di maghi o postulanti, di monaci, preti e predicatori dall'incerta fama, è guardato con sospetto e, se possibile, ridicolizzato; al pari di coloro – in genere si tratta di "rustici" – che, vittime della superstizione e della stupidità, sono facilmente preda dei raggiri. Ancor più significativamente, la magia "dotta" che aveva trovato spazi ormai da almeno un secolo nelle corti europee, non viene mai neppure presa in considerazione; ignorata al pari di una vasta corrente di pensiero in cui il confine tra nuove scienze e magia appariva tutt'altro che tracciato una volta per tutte.

Saggio breve
L'eterna attualità di un "classico"

SAGGIO BREVE

Scrivi un saggio breve sull'argomento «L'eterna attualità di un "classico"», riferendoti alla produzione letteraria di Boccaccio.

1. Utilizza come base di lavoro i seguenti testi:
   - le novelle di Boccaccio a te note e che ritieni particolarmente significative;
   - l'Approfondimento > *L'origine del termine "classico"* (A1, p. 26)
   - l'articolo di Giovanni Nardi *I grandi classici:* Decameron *di Giovanni Boccaccio* (⇩1.).
2. Svolgi la tua trattazione argomentandola in modo sintetico, ma chiaro e strutturato, facendo riferimento anche alle tue conoscenze ed esperienze di studio.
3. Intitola il saggio in modo coerente con il contenuto e ipotizza una destinazione editoriale del tuo elaborato, in relazione alla quale puoi fare delle scelte coerenti al momento dello svolgimento (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).
4. Non superare le quattro colonne di metà di foglio protocollo, se scrivi a mano, e 2000 caratteri in corpo grafico 12, spazi esclusi, se digiti il testo al computer.

Introduzione	Definisci brevemente la nozione di "classico" e quindi le ragioni per cui il *Decameron* appartiene di diritto a tale categoria.	
Sviluppo	• Spiega i collegamenti tra produzione letteraria di Boccaccio e sua visione del mondo. • Approfondisci i collegamenti tra produzione letteraria di Boccaccio e periodo storico-culturale di appartenenza. • Scegli un paio di passi tratti delle novelle studiate che ti pare siano particolarmente esemplari; argomenta quindi le tue scelte.	
Conclusione	Concludi sintetizzando le caratteristiche che rendono l'autore eterno attraverso i tempi e le caratteristiche che, a tuo parere, rendono ancora attuale l'opera d'arte *Decameron*.	

Giovanni Nardi
in "Il Resto del Carlino", 29 settembre 2004

⇨1. *I grandi classici:* Decameron *di Giovanni Boccaccio*

Il critico Giovanni Nardi riassume brevemente per il grande pubblico le più famose novelle e la fortuna nei secoli del *Decameron*.

Dieci ragazzi, dieci novelle al giorno nella Firenze della peste. E nasce un capolavoro

Il *Decameron* è il primo «capolavoro di prosa narrativa che folgora e conquista la società dell'Europa moderna, anche quella borghese e meno colta. È la prima grande opera in una delle nuove lingue che nel giro di pochi anni venga tradotta nei principali idiomi del continente». Parola di Vittore Branca, che del Boccaccio è stato tra i massimi esegeti e critici. E la fama di questo capolavoro si è protratta fino a noi (basti pensare al film che ne ha tratto Pier Paolo Pasolini[1] e alla "traduzione" di Aldo Busi), aiutata forse anche dal fatto che esso, inserito nell'Indice dei libri proibiti (e in quest' ambito sottoposto a una drastica "purga" nel 1573) ha avuto fin quasi ai giorni nostri una lettura "parallela": da una parte le persone colte che si confrontavano col suo linguaggio – esemplato a lungo come lingua italiana modello – con lo stile e

1. film... Pasolini: > A2, p. 578

tutti gli elementi formali che lo contraddistinguono; dall'altra chi vi andava cercando gli elementi più eroticamente eccessivi per cui, mentre per i primi si coniava l'aggettivo "boccacciano", per i secondi si usava il termine "boccaccesco" divenuto alla fine sinonimo di piccante, salace, licenzioso. Queste le prime parole del Proemio: "Umana cosa è aver compassione degli afflitti". Ed è infatti – nota ancora il Branca – «il lievito umano e l'estro narrativo discesi da una nuova e profonda e desta sensibilità a tutte le grandezze e miserie, dalle più alte alle più umilianti, dell'uomo e di ogni uomo, a qualunque classe appartenesse» a imporre all'Europa il *Decameron*, come novità vera ed esaltante. I suoi eroi non sono più quelli della tradizione, appartenenti alla corona e alla spada, all'aureola e al pastorale[2], ma la gente normale, «e gli uomini della classe media – dice Vittore Branca – si pongono al centro di una nuova epopea, quella mercantesca, che allora investiva vitalmente tutta l'Europa e avviava la nuova società borghese-capitalistica con un'alta coscienza morale e sociale».

Il titolo della raccolta, di origine greca, significa "dieci giornate" in ognuna delle quali si raccontano dieci novelle, per lo più a tema. L'ambiente è quello della Firenze al tempo della peste del 1348: in Santa Maria Novella s'incontrano per caso sette fanciulle e tre giovani uomini, che decidono insieme di ritirarsi in una villa sui colli vicini da una parte per sfuggire al contagio e all'altra per trascorrere serenamente il tempo, fra lieti conversari[3], banchetti e danze. Questa la cornice dell'opera, che sarà a lungo imitata; ogni pomeriggio i dieci giovani si incontrano in un prato, a turno ciascuno di essi è eletto re della giornata, e cominciano i racconti. Questi i nomi dei narratori: Panfilo, l'amante fortunato; Filostrato, infelice e travagliato in amore; Dioneo, il lascivo; Pampinea, opulenta e felice amante; Filomena, l'ardente; Elissa, l'adolescente che ama non ricambiata; Neifile, anch'essa giovinetta, gaia e sensuale; Emilia, intenta a sé stessa; Lauretta, la gelosa; Fiammetta, che gioisce del suo amore. Il tema delle novelle è libero nella prima e nella nona giornata, mentre nelle altre viene sviluppato un argomento obbligato. Il solo Dioneo, di solito, è libero di esulare un po' dal tema. Ed ecco le cento novelle, di cui è impossibile qui dar cenno, ma alcune delle quali sia per lettura scolastica, sia per studi e approfondimenti, sia per esemplarità del caso narrato sono ancora notissime, a oltre 650 anni dalla loro scrittura. Qualche esempio. Alla prima giornata – Pampinea regnante – appartiene la novella di Ser Cepparello, detto Ciappelletto, uomo di pessima vita e peggiori sentimenti, che con una falsa confessione resa in punto di morte inganna un frate dabbene e riesce a diventare santo. Nella seconda giornata – regina è Filomena, tema le avventure a lieto fine – si narra di Andreuccio da Perugia, un giovane e avventato mercante di cavalli che nella notte di Napoli, viene derubato ma alla fine riesce a tornare a casa con un anello prezioso, pari ai suoi averi, sottraendolo ai ladri con cui aveva/forzato la tomba del vescovo. Nella quinta regina è Fiammetta, tema la felicità degli amanti dopo varie traversie – c'è Nastagio degli Onesti, che riesce a farsi amare da una bella indifferente dopo che le ha mostrato lo scempio di una donna inseguita e raggiunta per l'eternità dal vendicativo cavaliere da lei rifiutato. A questa storia ha dato splendidi colori il Botticelli[4]. Questo è solo un piccolo campionario delle novelle del *Decameron*, felice alternativa a cento sere di insulsa televisione.

2. alla corona e alla spada, all'aureola e al pastorale: simboli rispettivamente del mondo cortese-cavalleresco e di quello ecclesiastico (la corona dei re, la spada dei cavalieri, l'aureola dei santi, il pastorale dei vescovi).

3. conversari: conversazioni.

4. Botticelli: Botticelli dipinse le *Storie di Nastagio degli Onesti* (> A2, p. 586).

A 2
p. 398

Antonio Pucci
Deh fammi una canzon, fammi un sonetto

in *Poeti minori del Trecento* a cura di N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli, 1952

Analisi del testo
Deh fammi una canzon, fammi un sonetto

La produzione del fiorentino Antonio Pucci (1309 ca. - 1388) rientra nel filone comico-realistico, egli concepisce la letteratura soprattutto come strumento di divertimento.
Leggi il testo e poi esegui le attività.

– Deh fammi una canzon, fammi un sonetto –
mi dice alcun ch'ha la memoria scema,
e parli pur che, datomi la tema,
i' ne debba cavare gran diletto.

Ma e' non sa ben bene il mio difetto
né quanto il mio dormir per lui si scema,
ché prima che le rime del cor prema
do cento e cento volte per lo letto;

poi lo scrivo tre volte alle mie spese,
però che prima corregger lo voglio
che 'l mandi fuora tra gente palese.

Ma d'una cosa tra l'altre mi doglio:
ch'i' non trovai ancora un sì cortese
che mi dicesse: – Te' il denai' del foglio. –

Alcuna volta soglio
essere a bere un quartuccio menato,
e pare ancor a lor soprappagato.

2. memoria scema: incapacità di comporre.
3. e parli pur: e gli sembra anche.
5. il mio difetto: la mancanza di versi, la difficoltà di inventarne.
6. il mio dormir per lui si scema: perda sonno per questa persona.
7. le rime del cor prema: faccia uscire dal cuore le rime.
8. Do... per lo letto: Mi rivolto nel letto centinaia di volte.
9. alle mie spese: a mie spese (i fogli avevano all'epoca un costo rilevante).
11. tra gente palese: tra la gente, tra il pubblico.
14. il denai': il denaro.
16. quartuccio: bicchiere di vino (corrispondente a un ottavo del fiasco; il quartino è invece pari a un quarto di litro).

ANALISI DEL TESTO

1. Comprensione del testo

Scrivi la parafrasi della poesia.

2. Analisi del testo

2.1. Il componimento è un sonetto caudato, cioè con una "coda" formata da un settenario e due endecasillabi. Completa le caratteristiche metriche, precisando il tipo di rime nelle quartine, nelle terzine e nella coda.
2.2. Qual è il tema centrale del componimento?
2.3. Qual è il tono del componimento?

3. Interpretazione complessiva e approfondimenti

In quale modo questo componimento si inserisce nell'ambito delle tematiche affrontate dalla produzione poetica di Pucci?

A 2
pp. 446; 452

Analisi del testo
La malattia dell'anima

Francesco Petrarca
Secretum

a cura di E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992

In questo brano, tratto dal secondo libro del *Secretum*, Agostino, che nella finzione letteraria rappresenta la coscienza del poeta, indica nell'accidia il peccato più grave commesso da Petrarca. Con questa parola, che corrisponde al termine latino *ægritudo* ("malattia"), il poeta indica uno stato di perenne insoddisfazione dell'anima, che affligge soprattutto gli uomini dediti ad attività di tipo intellettuale, un misto di inquietudine e di pigrizia, che genera incapacità di fare scelte definitive.

Leggi il testo e poi esegui le attività.

AGOSTINO Sei in preda di una tremenda malattia dello spirito, che i moderni chiamano «accidia» e gli antichi *ægritudo*.

FRANCESCO Solo il nome mi spaventa.

AGOSTINO Non è strano: ne sei stato afflitto a lungo e gravemente.

FRANCESCO È vero. E c'è in più che mentre in quasi tutti gli altri mali[1] che mi tribolano è mescolato un che di dolce[2], ancorché falso, in questa tristezza invece tutto è aspro e misero e orribile e la via alla disperazione è sempre aperta, e tutto in essa fa sì che le anime infelici ne siano sospinte verso la morte. Inoltre delle altre malattie sperimento attacchi frequenti ma brevi e quasi momentanei: questo flagello invece mi ghermisce a volte così tenacemente da tormentarmi nella sua stretta per giorni e notti intere, e allora per me non è più tempo di luce e di vita, ma oscurità d'inferno e strazio mortale[3]. O mi nutro a tal punto di lacrime e dolori, con una sorta di disperata voluttà[4] – e questo si può ben definire il massimo delle miserie! – che me ne stacco a malincuore.

AGOSTINO Conosci bene il tuo male: ora, ne conoscerai le cause. Dimmi, cos'è che ti deprime tanto? La labilità[5] dei beni terreni, o i dolori del corpo, o qualche particolare offesa dell'avverso destino?

FRANCESCO Nulla di questo, da solo, è capace di tanto. Se fossi sfidàto in uno scontro singolo certo resisterei, ma è un esercito intero che mi travolge!

AGOSTINO Spiega meglio cos'è che ti opprime.

FRANCESCO Ogni volta che subisco qualche colpo dalla Fortuna[6] resisto impavido, e mi ricordo che spesso sono riuscito vincitore dopo che essa mi aveva gravemente colpito. Se subito raddoppia il colpo comincio un po' a vacillare, e se ai due se ne aggiunge un terzo o un quarto, allora sono costretto a ritirarmi nella rocca della ragione[7]: non però con fuga precipitosa, ma indietreggiando passo passo. Ma se la Fortuna mi assedia in forze anche qui, e per espugnarmi mi butta addosso tutte le miserie della condizione umana e il ricordo degli affanni passati e il terrore dei futuri, allora, infine, colpito da ogni parte e spaventato da una tale congerie di mali, comincio a lamentarmi. È questa l'origine di quel grave dolore: come se uno fosse circondato da innumerevoli nemici e non avesse alcuna via di fuga, né speranze di clemenza, né soccorsi, ma tutto gli fosse contro – le macchine d'assedio sono drizzate, i cunicoli sotto terra sono scavati, le torri oscillano, le scale sono erette e appoggiate ai bastioni, i ponti sono agganciati alle mura e il fuoco serpeggia per i tavolati[8]. Vedendo tutt'intorno il balenìo[9] delle spade e i volti minacciosi dei nemici e sentendo prossimo l'eccidio, perché non dovrebbe avere paura e piangere, dal momento che, fosse anche passato il pericolo di morte, la perdita della libertà sarebbe di per sé quasi insopportabile per uomini forti?

1. gli altri mali: superbia, avidità, ambizione, lussuria.
2. è mescolato un che di dolce: in tutti i peccati si prova qualche piacere, anche se falso e momentaneo.
3. oscurità d'inferno e strazio mortale: buio disperato e pulsione di morte.
4. voluttà: piacere.
5. labilità: inconsistenza, cedevolezza.
6. qualche colpo dalla Fortuna: gli attacchi della Fortuna sono metafora dei mali e delle difficoltà della vita quotidiana.
7. rocca della ragione: la ragione è una sorta di castello entro il quale rinchiudersi per resistere e difendersi da stati d'animo irrazionali.
8. le macchine... tavolati: l'articolata metafora bellica esprime il sentimento d'impotenza che pervade Petrarca, un sentimento analogo a quello che possono provare gli abitanti di una città sotto assedio rendendosi conto che il nemico ha approntato al meglio ogni mezzo per sferrare l'attacco.
9. balenìo: il luccicare.

AGOSTINO Benché il tuo elenco sia stato alquanto confuso, pure capisco che causa di tutti i tuoi mali è un'opinione perversa, che ha già distrutto e continua a distruggere innumerevoli altri uomini. Pensi di star male?

FRANCESCO Malissimo.

AGOSTINO Per quale motivo?

FRANCESCO Non per uno. Per infiniti.

AGOSTINO Ti càpita come a quelli che per la minima offesa tornano con la mente ai vecchi contrasti.

FRANCESCO Non ho alcuna ferita così vecchia che possa essere cancellata dalla dimenticanza: tutto quello che fa male è recente. O anche se qualcosa fosse potuta sparire, col tempo, la Fortuna è tornata così spesso a colpire sullo stesso punto che nessuna cicatrice salderà mai la piaga aperta. Mettici anche l'odio e il disprezzo per la condizione umana: sotto il peso di tutte queste cose non riesco a non essere tristissimo. Che tu la chiami *ægritudo* o accidia o come altrimenti vuoi, non m'importa: sulla sostanza siamo d'accordo.

AGOSTINO Poiché vedo che il male trae forza da radici profonde, non basterà tagliarlo in superficie perché rigermoglierebbe subito. Bisogna strapparlo fin dalle radici, ma non so bene da dove cominciare, tante sono le cose che ho in mente. Procederò con un argomento per volta, affinché il lavoro, ben ripartito, abbia un effetto più sicuro. Dimmi, allora: qual è, per te, la cosa peggiore?

FRANCESCO Tutto quello che vedo attorno, e quello che ascolto e quello che tocco.

AGOSTINO Perbacco! Non ti piace nulla di nulla?

FRANCESCO Niente, o poche cose davvero.

AGOSTINO Ti piaccia almeno quello che ti fa bene! Ma cosa ti spiace di più? Ti prego, dimmelo.

FRANCESCO Te l'ho già detto.

AGOSTINO Tutto questo è tipico di quella che ho chiamato accidia: le cose tue ti affliggono tutte.

FRANCESCO Non più di quelle degli altri.

ANALISI DEL TESTO

1. Comprensione del testo

Scrivi una sintesi del dialogo di non oltre 15 righe.

2. Analisi del testo

2.1. Qual è il tema del brano?
2.2. Precisa quali sono i sintomi della malattia. Perché il poeta prova una sorta di insano piacere nella sofferenza e nel pianto?
2.3. A quale conclusione conducono le incalzanti domande che Agostino rivolge a Francesco?
2.4. Rintraccia le metafore principali e spiegane il significato.

3. Interpretazione complessiva e approfondimenti

Esponi il significato complessivo del brano, rifacendoti ad altri testi di Petrarca a te noti, sulla base delle seguenti indicazioni:

- le caratteristiche tematiche ricorrenti nel *Secretum*;
- le caratteristiche linguistiche e stilistiche di questo testo;
- la modernità del dissidio morale, l'attualità della problematica;
- affinità e differenze tra le *Confessioni* di sant'Agostino (>A1 T3) e il *Secretum*.

A2
p. 480

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

Analisi del testo
Padre del ciel, dopo i perduti giorni (LXII)

Questa lirica di Francesco Petrarca appartiene alle rime del *Canzoniere* "in vita" di Laura. Composta il venerdì santo (il giorno della passione, crocifissione e morte di Cristo) del 1338, trae occasione dall'undicesimo anniversario del giorno dell'innamoramento del poeta.
Leggi il testo e poi esegui le attività.

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch' al cor s' accese,
mirando gli atti per mio mal sì adorni,

piacciati omai col Tuo lume ch' io torni
ad altra vita et a più belle imprese,
sì ch' avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario se ne scorni.

Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
ch' i' fui sommesso al dispietato giogo
che sopra i più soggetti è più feroce.

Miserere del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce.

1. dopo i perduti giorni: dopo i giorni sprecati (nell'amore terreno).
2. spese: consumate, trascorse.
3. fero desìo: crudele desiderio.
4. mirando... adorni: contemplando le sembianze (*atti*) di Laura, per mia sventura così seducenti.
5. piaccia ti... torni: fa sì che io torni, grazie alla luce della Tua grazia.
6. più belle: più nobili.
8. il mio... scorni: il mio tenace e crudele nemico (il demonio) risulti sconfitto.
10. ch'i' fui sommesso: da quando io fui sottomesso. **dispietato giogo**: giogo crudele (di Amore).
11. i più soggetti: chi ama è più sensibile e sottomesso.
12. Miserere: dal latino, imperativo di *misereri*, "abbi misericordia".
13. redùci... vaghi: riporta i miei pensieri che inseguono vani sogni.
14. oggi fusti in croce: in questo giorno (venerdì santo) tu fosti crocifisso.

1. Comprensione del testo

Fai la parafrasi servendoti delle note, poi esponi (in non più di otto righe) il contenuto delle due quartine e delle due terzine e il tema centrale del componimento.

2. Analisi del testo

2.1. Rintraccia nei versi l'alternarsi dei piani temporali passato-presente-futuro e spiega con tue parole le espressioni antitetiche riferite rispettivamente alla consapevolezza della vana passione d'amore e del peccato, all'idea di pentimento e alla richiesta di perdono divino.
2.2. Quali invocazioni rimandano al tono religioso della preghiera?
2.3. Precisa qual è il significato dell'espressione metaforica *sì ch'avendo le reti indarno tese, / il mio duro adversario se ne scorni* (vv. 7-8).
2.4. Ricostruisci la forma metrica della lirica, osservando il tipo di componimento, di strofe e di versi (Sono tutti di una stessa misura? Sono presenti sineresi e sinalefe?) e lo schema delle rime (incrociate, ripetute, alternate, incatenate).

3. Interpretazione complessiva e approfondimenti

Esponi il significato complessivo della lirica, rifacendoti ad altri testi di Petrarca a te noti, sulla base delle seguenti indicazioni:
- le caratteristiche tematiche ricorrenti nella sua produzione;
- le caratteristiche linguistiche e stilistiche tipiche della sua poesia;
- la modernità del dissidio petrarchesco, in cui da una parte vi è un'esistenza vissuta desiderando incessantemente un amore terreno, effimero ma nel contempo seducente; dall'altra i valori religiosi, che però non sono avvertiti come rassicurante certezza.

Indice degli autori

Adalberone di Laon 9
Agostino, Aurelio (Agostino d'Ippona o sant'Agostino) 18, 19-22, 24, 28, 29, 41, 59, 180, 214, 240, 245, 291, 298, 301, 314, 335, 364, 382, 420, 439, 440, 444, 445, 446, 450, 453, 464, 468, 471, 487, 663
Alano da Lilla 337
Alceo 27
Alcuino di York 23
Alfieri, Vittorio 496
Ali 'izz al-Din Ibn al-Athir 323
Alighieri, Dante *vedi* Dante Alighieri
Alighieri, Iacopo 299
Alighieri, Pietro 299
Ambrogio, Aurelio (sant'Ambrogio) 25, 382, 420, 444, 523
Anacreonte 27
Angiolieri, Cecco 45, 47, 62, 158, **161-166**, 237, 261, 310, 312, 393, 395
Anonimo romano, v. Bartolomeo Jacovo da Valmontone
Antelammi, Benedetto 55
Antonelli, Roberto 461
Apollonio Rodio 27
Apugliese, Ruggeri 227
Apuleio (Lucio Apuleio) 27, 206, 502
Archiloco 27
Ariosto, Ludovico 65, 299, 326, 330, 502
Aristide di Mileto 206, 523
Aristofane 27
Aristotele 7, 11, 25, 27, 37, 38, 39, 196, 240, 245, 268, 269, 270, 273, 281, 287, 380, 453, 506, 602
Auerbach, Erich 297, 300, 556, 626
Aulo Gellio 26
Avalle, D'Arco Silvio 300
Averroè (Ibn Rushd al-Hafid) 270
Bachtin, Michail 53, 63
Bacone, Ruggero (Roger Bacon) 379
Baigent, Michael 97
Balzac, Honoré de 300
Baratto, Mario 537
Baratto, Mario 553, 617, 626
Barbi, Michele 300
Baretti, Giuseppe 299
Barnay, Sylvie 651, 654
Barthes, Roland 197
Bartolomeo Jacovo da Valmontone (Anonimo romano) 394
Basilio di Cesarea 523
Battaglia, Salvatore 506
Baudelaire, Charles 489
Beauvais, Vincent de 24
Beccari, Antonio (o Antonio del Beccaio, o Antonio da Ferrara) 393, 395, 436
Bédier, Jospeh 83
Bembo, Pietro 299, 489, 496, 556, 625
Benedetti, Nildo Massimo 655
Benedetto, Luigi Foscolo 200
Benoît de Sainte-Maure 80, 81, 502
Benvenuto da Imola 299
Berchet, Giovanni 109
Bernart de Ventadorn 44, 98, **106-109**, 113, 310, 312
Bertran de Born 98, 101, 276
Bettarini, Rosanna 496
Bettinelli, Saverio 299
Bigi, Emilio 300
Bloch, Marc 5
Blondel de Nesle 98
Boccaccio, Giovanni 29, 40, 45, 49, 51, 151, 158, 190, 206, 207, 211, 213, 242, 244, 284, 299, 300, 350, 351, 367, 368, 375, 378, 379, 382, 383, 384, 385, 388, 390, 391, 393, 395, 396, 399, 400, 405, 406, 410, 413, 414, 421, 423, 437, 441, 446, 463, 464, 468, 473, 474, **499-628**, 629, 630, 631, 632, 633, 635, 636, 637, 638, 640, 641, 642, 644, 646, 647, 655, 656, 657, 658, 659
Boezio, Severino (Marco Anicio Severino Boezio) 186, 190, 240, 245, 268, 269, 446, 506
Boiardo, Matteo Maria 65, 502, 528, 625
Bonagiunta da Lucca 256, 291
Bonaventura da Bagnoregio 37, 240, 245
Boncompagno da Signa in Valdarno 190
Bonichi, Bindo 395
Bonvesin de la Riva 38, 62, 178, 184, 185, 198, 206, 266, 291, 362
Boron, Robert de 89, 97
Bosco, Umberto 496, 625
Brambilla, Carlo 647, 648
Branca, Vittore 556, 624, 626, 659, 660
Braudel, Fernand 5, 11
Brown, Dan 97
Bruni, Leonardo 299, 496
Bulwer-Lytton, Edward George 435
Buridano (Jean Buridan) 338
Busi, Aldo 615, 618, 659
Buttitta, Ignazio 354, 355
Buvalelli, Rambertino 99
Cacciari, Massimo 26
Calvino, Italo 26, 153, 204, 205, **325-329**
Calvo, Bonifazio 99
Camus, Albert 547
Cantarella, Eva 560
Cappellano, Andrea (Andrea di Luyères) 47, 48, 49, 50, 80, 92, 98, 122, 237, 252, 259, 308, 503, 504
Carducci, Giosue 109, 496
Caretti, Lanfranco 400, 415
Caterina da Siena (Caterina di Iacopo di Benincasa o santa Caterina) 369, 370, 371, 373, 420
Catullo (Gaio Valerio Catullo) 27
Cavalca, Domenico 394, 420
Cavalcanti, Guido 15, 16, 45, 59, 61, 132, 133, 143, 149, **150-157**, 158, 180, 236, 237, 240, 245, 246, 250, 256, 257, 259, 260, 276, 301, 306, 307, 309, 312, 361, 383, 395, 404, 474, 515, 523, 531, 532, 600
Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili) 393, 396
Ceserani, Remo 427
Chaucer, Geoffrey 45, 206, 383, 394, 405, **406-413**, 437, 629, 630, 635, 636
Chrétien de Troyes 61, 81, 83, **89-97**, 291, 304, 320, 321, 324, 349, 503, 505
Cicerone (Marco Tullio Cicerone) 25, 27, 39, 190, 193, 195, 196, 197, 240, 245, 268, 269, 276, 440, 441, 444, 445, 446, 453, 464, 556, 595, 600
Cielo d'Alcamo 38, 99, 118, **127-131**, 157, 309, 310, 312
Cigala, Lanfranco 99
Cimabue 651, 652
Cino da Pistoia 240, 276, 278, 280, 284, 361, 383, 469, 501, 502, 515, 531, 532
Cipolla, Carlo Maria 375
Cocchiara, Giuseppe 627
Coleridge, Samuel Taylor 204
Collodi (Carlo Lorenzini) 648
Colonna, Vittoria 489
Compagni, Dino 62, 151, 178, 199, 237, 430, 437
Compagnone, Luigi, 350, 353
Contini, Gianfranco 133, 171, 257, 258, 259, 300, 396, 430, 434, 469, 472, 473, 475, 477, 489, 496, 497
Croce, Benedetto 197, 300, 496, 625
D'Ancona, Alessandro 300
D'Annunzio, Gabriele 300, 435, 528
D'Ovidio, Francesco 300
Da Polenta, Guido Novello, 395
Daddi, Bernardo 386
Daniel, Arnaut 98, 101, 132, 240, 259, 276, 291, 473
Dante Alighieri 4, 13, 15, 25, 29, 40, 41, 45, 51, 61, 81, 89, 98, 99, 100, 101, 103, 118, 120, 132, 133, 135, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 158, 161, 165, 176, 177, 178, 185, 186, 190, 198, 206, 219, 236, **239-301**, 303, 306, 308, 311, 312, 313, 316, 318, 354, 356, 368, 376, 377, 379, 382, 383, 388, 393, 395, 396, 399, 400, 405, 406, 415, 420, 423, 437, 440, 443, 444, 446, 452, 454, 457, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 469, 470, 473, 474, 478, 484, 489, 494, 495, 496, 497, 499, 500, 502, 503, 505, 506, 510, 515, 523, 531, 532, 538, 551, 552, 586, 587, 590, 591, 600, 601, 625, 626, 651, 653
Dante da Maiano 240
Davanzati, Chiaro 132, 134
De Federicis, Lidia 427
De Sanctis, Francesco 133, 299, 300, 420, 477, 496, 502, 625
Del Bene, Sennuccio 393, 395, 441, 469
Della Casa, Giovanni 489
Di Girolamo, Costanzo 214
Dino Compagni 14
Donadoni, Eugenio 185
Donati, Forese 101, 240, 291
Duby, Georges 5, 9
Duccio da Buoninsegna 387
Eco, Umberto 23, 26, 97, **334-344**, 498
Eliot, Thomas Stearns 133, 300, 408
Ennio (Quinto Ennio) 27
Enzo di Sardegna (re Enzo) 118, 119
Epicuro 528
Erodoto 27, 206
Eschenbach, Wolfram von 71, 89, 97, 99, **116-117**, 236
Eschilo 27
Esiodo 27
Euripide 27
Everardo Alemanno 38
Faba, Guido 190, 191, 276
Fadrique di Castiglia 405
Faitinelli, Pietro dei 395
Fazio degli Uberti 393, 396
Febvre, Lucien 5
Federico II 191
Fedro 27
Ferrari, Severino 496
Ferroni, Giulio 289
Filippi, Rustico 45, 62, 158, **159-160**, 180, 192, 261, 311, 312, 393, 395
Fiorentino, Giovanni 383, 394, 405
Floro (Lucio Anneo Floro) 459
Fo, Dario 228, 230, 357
Folgóre da San Gimignano (Iacopo di Michele) 62, 158
Folquet de Marseille (Folchetto di Marsiglia o Folco di Tolosa) 98
Foscolo, Ugo 299, 496, 625
Francesco d'Assisi (san Francesco) 37, 45, 59, 62, 133, 147, 148, **167-169**, 313, 314, 315, 318, 383, 394, 420, 424, 444
Francesco da Barberino 393, 396
Francesco da Buti 299
Frascobaldi, Matteo 395
Frescobaldi, Leonardo 430
Frezzi, Federico 396
Friedrich, Hugo 479
Fubini, Mario 300, 463
Gabrieli, Francesco 322, 323
Gaddi, Taddeo 386
Galeazzo di Tarsia 489
Galeno 11, 38
Gambara, Veronica 489
Gautier, Leon 24
Getto, Giovanni 300, 599, 624, 626
Gherardello da Firenze 389
Giacomino da Verona 45, 62, 178, **181-185**, 206, 266, 291, 313, 314, 318
Giacomo da Lentini 61, 118, **120-123**, 135, 236, 237, 301, 305, 312, 497
Giamboni, Bono 62, 191
Giglielminetti, Marziano 440, 463
Gioacchino da Fiore 36, 198, 322
Giotto da Bondone 386, 387, 651, 652
Giovanni da Cascia 389
Giovanni da Pian del Carmine 199
Giovanni di Garlandia 197
Giovenale (Decimo Giunio Giovenale) 27, 180
Girolamo, Sofronio Eusebio (san Girolamo) 25, 59, 382, 420, 444
Goffredo di Monmouth 80
Goffredo di Strasburgo 61, **83-88**, 99, 236, 304, 506
Goffredo di Vinsauf 41, 197
Gorgia 196
Gozzano, Guido 300
Grabher, Carlo 300
Guglielmo d'Aquitania 44, 98, **102-103**, 113, 236, 305, 312, 357
Guglielmo di Malmesburg 80
Guicciardini, Francesco 377
Guido d'Arezzo 191
Guido delle Colonne 61, 118, 503
Guidotto da Bologna 190
Guinizzelli, Guido 45, 58, 61, 132, 133, 134, 135, **143-150**, 152, 158, 236, 237, 245, 246, 250, 253, 256, 257, 259, 276, 291, 301, 305, 306, 308, 312, 361, 395, 474, 515, 646, 647
Guittone d'Arezzo 45, 59, 61, 132, 134, 135, **136-142**, 143, 147, 161, 259, 462
Guzmán, Domenico di (san Domenico) 37, 59
Hauser, Arnold 82
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 299
Heine, Heinrich 109
Hugo, Victor 97
Huismans, Joris-Karl 528
Huizinga, Johan 369, 626
Ilario di Poitiers 197
Ippia 196
Ippocrate 38
Irigaray, Luce 350, 352
Isidoro di Siviglia 197, 338
Jacopo da Bologna 389
Jacopo della Lana 299
Jacopone da Todi (Jacopo dei Benedetti) 45, 58, 62, 166, **170-177**, 215, **216-220**, 311, 312
Jean de Meung (Jean Chopinel) 81
Jefferson, Thomas 350, 352
Joyce, James 413
Kafka, Franz 204
Kamber, Gerald 647, 648, 649
Kellogg, Robert 413
Koch, Kenneth 237
Köhler, Erich 98, 321

Krämer, Heinrich Institor 518
Landino, Francesco (o Francesco Landini) 389, 393, 400
Lapo Gianni de' Ricevuti 240, 260, 276
Latini, Brunetto 45, 51, 62, 178, **186-189**, 190, 191, **192-197**, 237, 240, 245, 259, 276, 284, 291, 313, 317, 318, 393, 396
Le Goff, Jacques 5, 17
Leigh, Richard 97
Leonardo da Vinci 97
Leopardi, Giacomo 462, 489, 496
Levron, Jacques 24
Lincoln, Henry 97
Livio Andronico 27
Locke, John 381
Lorenzo de' Medici 625
Lorris, Guillaume de 81
Lotario Diacono 190, 191
Lovati, Lovato 379
Lucano (Marco Anneo Lucano) 27, 430
Luciano 27
Lucrezio (Tito Lucrezio Caro) 27, 488, 546, 547
Macchia, Giovanni 92
Machaut, Guillaume de 388
Machiavelli, Niccolò 299, 377, 381, 462, 607, 625
Malispini, Ricordano 198
Manfredi, Eustachio 489
Manuel, Juan 405
Manzoni, Alessandro 546, 547
Marcabruno 101
Marchese, Angelo 424, 443
Marcuse, Herbert 528
Marsilio da Padova 379, 370, 381, 391
Martini, Simone 386, 387
Marziale (Marco Valerio Marziale) 27, 648
Maso di Banco 386
Matazone da Caligano 227
Mazzini, Giuseppe 299
Mecatti, Stefano 475
Memmi, Lippo 387
Menandro 27
Milton, John 299
Mölk, Ulrich 98
Momigliano, Attilio 300, 596, 625
Montale, Eugenio, 133, 266, 267, 300, 489
Montesano, Marina 655, 658
Montesquieu, Charles de Secondat 381
Mostacci, Iacopo 118, 122, 123
Muratori, Ludovico Antonio 431
Muscetta, Carlo 552
Muset, Colin 99, **114-115**
Mussato, Albertino 379
Nardi, Bruno 300
Nardi, Giovanni 659
Narducci, Anton Maria 489
Nevio (Gneo Nevio) 27
Niccolò da Poggibonsi 430
Niccolò da Verona 65
Nicoletto da Torino 99
Nicolò da Perugia 389
Nolhac, Pierre de 496
Omero 27, 45, 77, 180, 206, 248, 297, 299, 484, 502, 523, 580
Onorio d'Autun 184
Orazio (Quinto Orazio Flacco) 27, 287, 288, 443, 446, 447, 449, 453, 464, 471, 487, 528
Orbicciani, Bonagiunta 61, 132, 134, 135
Orcagna, Andrea 386
Orff, Carl 52
Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 27, 48, 107, 149, 180, 186, 207, 210, 259, 268, 274, 292, 406, 444, 445, 452, 480, 488, 502, 503, 504, 505, 506, 523, 538
Padoan, Giorgio 626
Paolo di Tarso (san Paolo) 28
Paolo Diacono 23, 546, 547
Parini, Giuseppe 625
Pascoli, Giovanni 300
Pasolini, Pier Paolo 413, 578, 659
Passavanti, Jacopo 394, 420, **421-423**, 437
Petrarca, Francesco 48, 51, 98, 100, 101, 103, 118, 141, 284, 299, 300, 367, 368, 379, 382, 388, 391, 393, 394, 395, 396, 399, 400, 406, 431, 435, **439-498**, 499, 500, 514, 515, 535, 538, 556, 624, 625, 629, 630, 633, 636, 641, 642, 644, 646, 648, 651, 653, 662, 664
Petrocchi, Giorgio 299, 315
Petronio (Petronio Arbitro) 27, 206
Petronio, Giuseppe 157, 626, 655
Pier della Vigna 61, 118, 122, 123, 178, 190, 291
Pindaro 27
Pirenne, Henri 5
Pisano, Giovanni 386
Pisano, Nicola 55, 386
Platone 7, 11, 25, 27, 38, 196, 206, 245, 445, 453, 475
Plauto (Tito Maccio Plauto) 27, 214
Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo) 27
Plutarco 27
Polese, Ranieri 97
Polo, Marco 45, 62, 199, **200-205**, 232, 237, 313, 316, 318
Pound, Ezra 133, 300
Power, Eileen 634
Praz, Mario 405
Procacci, Giuliano 354, 355
Properzio (Sesto Properzio) 443
Protagora 196
Protonotaro, Stefano 61, 118, **124-126**
Prudenzio (Aurelio Prudenzio Clemente) 191
Pucci, Antonio 81, 382, 393, 395, **397-398**, 436, 661
Pugliese, Giacomino 118
Pulci, Luigi 65, 625
Quintiliano (Marco Fabio Quintiliano) 27, 28, 556, 600
Quirini, Giovanni 395
Quirini, Niccolò 395
Raimbaut d'Aurenga 98
Raimbaut de Vaqueiras 99, **110-113**, 309
Rebora, Clemente 300
Richard de Fournival 191
Rigaut de Berbezilh 126
Rimbaud, Arthur 489
Rinaldo d'Aquino 118
Rinuccini, Cino 395
Robert de Boron 349
Ronsard, Pierre de 496
Rosvita (Roswitha di Gandersheim) 214
Rousseau, Jean-Jacques 381
Rudel, Jaufré 44, 98, **104-105**, 109, 113, 236, 237, 305, 307, 357
Ruiz, Juan 405
Russo, Luigi 300, 625, 638
Rustichello da Pisa 81, 200
Rutebeuf 98
Saba, Umberto (Umberto Poli) 489
Sacchetti, Franco 157, 207, 242, 299, 378, 382, 383, 388, 389, 393, 394, 399, **400-404**, 405, **414-419**, 436, 608, 641, 642, 644, 655, 658
Saffo 27
Salimbene de Adam 198
Salinari, Carlo 119, 131, 624, 626, 628
Sallustio (Gaio Sallustio Crispo) 27, 430
Salutati, Coluccio 500
Sanguineti, Edoardo 300
Santagata, Marco 468, 473, 496
Sapegno, Natalino, 133, 158, 457, 477, 496, 519, 614, 625, 628
Scholes, Robert 413
Schopenhauer, Arthur 78
Segre, Cesare 236, 590, 614, 626, 632
Seneca (Lucio Anneo Seneca) 27, 214, 278, 287, 288, 379, 444, 445, 446, 449, 453, 464, 487, 602
Senofonte 27
Sercambi, Giovanni 383, 394, 405, 658
Shakespeare, William 30, 45, 227, 382
Singleton, Charles 297, 300
Socrate 27, 196, 206, 453, 475, 506
Sofocle 27
Solino (Gaio Giulio Solino) 396
Sordello da Goito 99, 100
Sprenger, Jacob 518
Squarcialupi, Antonio 388
Stampa, Gaspara 489
Stazio (Publio Papinio Stazio) 291, 502, 503
Svetonio (Tranquillo Gaio Svetonio) 445
Tacito (Publio Cornelio Tacito) 27, 502
Tartaro, Achille 420
Tasso, Torquato 299, 502, 528
Tebaldi, Pieraccio 395
Teocrito 27
Terenzio (Publio Terenzio Afro) 27, 214, 226, 287
Tertulliano (Quinto Settimio Fiorente Tertulliano) 180, 214
Tito Livio 27, 379, 430, 444, 464, 502
Todorov, Tzvetan 550, 626
Tolkien, John Ronald Reuel 30
Tolomeo 11, 39, 186, 295, 506
Tommaso d'Aquino (san Tommaso) 28, 37, 59, 143, 191, 200, 240, 245, 270, 274, 281, 283, 291, 295, 453
Tommaso d'Inghilterra 83
Tucidide 27, 546, 547
Turoldo 66
Tutilone di San Gallo 214
Twain, Mark (Samuel Langhorne Clemens) 26
Ugolino da Montegiorgio 394, 424
Uguccione da Pisa 287
Ungaretti, Giuseppe 489
Usama ibn Munqidh 322
Valerio Massimo 206, 445
Valla, Lorenzo 46, 177
Vannozzo, Francesco di 393, 395, 436
Vasari, Giorgio 608
Velluti, Donato 430
Verdi, Giuseppe 109
Verdini, Simone (il Saviozzo) 395
Verlaine, Paul 489
Verri, Pietro 528
Vico, Giovanbattista 299
Vidal, Peire 98
Villani, Filippo 299, 430
Villani, Giovanni 142, 198, 299, 375, 378, 383, 390, 394, 397, 430
Villani, Matteo 430
Vincenzo di Beauvais 206
Virgilio (Publio Virgilio Marone) 25, 27, 41, 45, 63, 81, 240, 263, 268, 281, 284, 291, 297, 346, 406, 430, 440, 443, 444, 445, 449, 455, 464, 484, 487, 488, 502, 503, 514, 523
Vitry, Philippe de 388
Vogelweide, Walther von der 99, 100
Voltaire (François-Marie Arouet) 299, 350, 351
Wagner, Richard 71, 78, 97, 345, 435
Weber, Carl Maria von 30
Weston, Jessie 97
Wilde, Oscar 528
Wiligelmo, 54, 56
Wilkins, Ernest H. 442, 454, 496

Indice delle opere

A ciascun'alma presa di Dante Alighieri 246, **247-250**, 468
Ab urbe condita di Tito Livio 27
Abraham di Rosvita 214
Acerba (L') di Cecco d'Ascoli 393, 396
Actus beati Francisci et sociorum eius 394, 420, 424
Ad Attico di Cicerone 441
Admonitiones di Francesco d'Assisi 167
Africa di Francesco Petrarca 439, 440, 444, 445
Ahi lasso! or è stagione de doler tanto di Guittone d'Arezzo 136, **138-142**, 147, 462
Al cor gentile rempaira sempre amore di Guido Guinizzelli 132, 134, 143, **144-147**, 237, 301
Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra di Dante Alighieri 473
Alba (Ez ist nu tac) di Wolfram von Eschenbach 116
All'Italia di Giacomo Leopardi 462
Alphabetum narrationum 421
Ammaestramento dello stolto (Chastiemusart) 178
Amor che ne la mente mi ragiona di Dante Alighieri 244, 269
Amore di terra lontana (Amors de terra lonhdana) di Jaufré Rudel **104-105**, 236, 237, 307, 357
Amore e 'l cor gentil sono una cosa di Dante Alighieri 246
Amore è un desio che ven da core di Giacomo da Lentini **121-123**, 237, 301, 305, 312, 497
Amori di Ovidio 452
Amorosa visione di Giovanni Boccaccio 396, 499, 500, 506
Anabasi di Senofonte 27
Andreuccio da Perugia (*Decameron*, II, 5) di Giovanni Boccaccio 551, 554, **568-577**, 627, 633, 640, 647
Anello del Nibelungo (L') (Der Ring des Nibelungen) di Richard Wagner 71, 78
Annales bergomates 198
Annales di Ennio 27
Annales di Tacito 27
Annunciazione di Simone Martini e Lippo Memmi **387**
Antigone di Sofocle 27
Antiphonarium Cento 57
Apocalisse di Giovanni 177, 178, 184
Apollonio di Tiro di Antonio Pucci 397
Apologia di Socrate di Platone 453

Argonautiche di Apollonio Rodio 27
Ars amatoria di Ovidio 27, 48, 259, 452, 503, 504, 505, 523
Ars Nova di Philippe de Vitry 388
Ars poetica di Orazio 287, 288, 528
Asino d'oro (L') di Apuleio vedi *Metamorfosi*
Assassinio nella cattedrale (Murder in the Cathedral) di Thomas Stearns Eliot 408
Atti degli Apostoli di Domenico Cavalca 420
Autunno del Medioevo (L') di Johan Huizinga 369
Avventure di Pinocchio (Le) di Collodi 647, 648, 649
Babilonia, città infernale (De Babylonia civitate infernali) di Giacomino da Verona 178, 181, **182-183**, 206, 313
Ballate liriche (Lyrical ballads) di Samuel Taylor Coleridge 204
Barone rampante (Il) di Italo Calvino 333
Battaglia delle belle donne di Firenze contro le vecchie di Franco Sacchetti 414
Baudolino di Umberto Eco 344
Bellum iugurthinum di Sallustio 27
Bellum poenicum di Nevio 27
Ben volria saber d'Amor di Rigaut de Berbezilh 126
Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno (LXI) di Francesco Petrarca **480**, 497
Beowulf 44, 61, 71
Bestiario d'amore (Bestiaire d'amour) di Richard de Fournival 191
Bestiario moralizzato di Gubbio 191
Brito di Brettagna di Antonio Pucci 81, 397
Buccolicum carmen di Giovanni Boccaccio 499, 514, 515
Bucoliche di Virgilio 25, 27, 41, 288, 444, 445, 514
Bucolicum carmen di Francesco Petrarca 439, 444, 445, 514
Bufera e altro (La) di Eugenio Montale 266
Caccia di Diana di Giovanni Boccaccio 414, 499, 502, 503
Calandrino e l'elitropia (*Decameron*, VIII, 3) di Giovanni Boccaccio 29, 554, **608-614**, 633
Callimachus di Rosvita 214
Cantare di Florio e Biancifiore 503
Cantari della guerra di Pisa di Antonio Pucci 397
Cantico dei cantici 290
Cantico delle creature di Francesco d'Assisi 37, 62, 133, 143, 147, 166, 167, **168-169**, 236, 313, 314, 315, 318, 444
Canto d'amore (Ursprinc bluomen, loup ûzdringen) di Wolfram von Eschenbach **116-117**, 236
Canto di Ildebrando (Hildebrandslied) 71
Canzone dei Nibelunghi (Nibelungenlied) 44, 61, 71, **72-77**, 79
Canzone dell'amore di lontano (Lanquan li jorn son lonc et mai) di Jaufré Rudel **359-360**
Canzone della Iodoletta (Can vei al lauzeta mover) di Bernart de Ventadorn **107-108**, 310
Canzone di Guglielmo di Orange (Chanson de Guillaume d'Orange) 64
Canzone di Orlando (Chanson de Roland) 10, 23, 44, 50, 61, 64, 65, **66-70**, 79, 319, 320, 324
Canzoniere di Francesco Petrarca 101, 368, 382, 391, 395, 439, 440, 441, 442, 444, 447, 454, 457, **458-461**, 461, 463, **467-498**, 538, 629, 630, 636, 641, 642, 644, 651, 653
Canzoniere di Umberto Saba 489
Cappellini traditori (*Decameron*, IX, 2) di Aldo Busi **615-617**, 631, 636
Carmen ad Robertum regem (Carme al re Roberto) **9**
Carmina Burana 47, **52-53**, 99, 161, 180, 237
Carmina Burana di Carl Orff 52
Carta capuana **43**
Cavaliere inesistente (Il) di Italo Calvino **325-333**
Centiloquio di Antonio Pucci 397
Chi 'l ben sofrir non pò di Franco Sacchetti 389
Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira di Guido Cavalcanti 149, **152**, 236, 301
Chi udisse tossir la malfatata di Dante Alighieri **261**, 356
Chiare, fresche et dolci acque (CXXVI) di Francesco Petrarca 382, **482-484**, 489, 498, 630, 642, 644
Chichibio cuoco (*Decameron*, VI, 4) di Giovanni Boccaccio 554, **597-599**
Chronicon cassinese 198
Chronicon parmense 198
Cisti fornaio e Geri Spina (*Decameron*, VI, 2) di Giovanni Boccaccio 553
Città di Dio (La) di Aurelio Agostino, 18, 298
Città di mare con abitanti di Luigi Compagnone 353
Città invisibili (Le) di Italo Calvino **205**
Cligès di Chrétien de Troyes 89, 503
Codice da Vinci (Il) (The da Vinci Code) di Dan Brown 97, 349
Codice Squarcialupi 388
Comare di Bath (La) (The wife of Bath) di Geoffrey Chaucer **411-413**, 437, 635
Come la gru quando per l'aere vola di Franco Sacchetti 389
Come selvaggia fèra fra le fronde di Franco Sacchetti 389
Commedia secondo l'antica vulgata (La), a cura di Giorgio Petrocchi 299
Compianto per la morte di Ser Blacatz (Planher vuelh en Blacatz) di Sordello da Goito **100**
Conclusione del Decameron di Giovanni Boccaccio 383, 521, 524, **534-537**, 550, 627
Confessioni (Le) di Aurelio Agostino 18, **19-22**, 245, 364, 440, 445, 471, 663
Contrasto di Raimbaut de Vaqueiras 99, **111-113**
Controcorrente (Au rébours) di Joris-Karl Huysmans 528
Convivio di Dante Alighieri 45, 191, 239, 240, 241, 244, 259, **268-275**, 276, 277, 288, 291, 301, 443, 464
Corbaccio di Giovanni Boccaccio 499, 500, 514, 515, **516-517**, 518, 519, 627, 629, 635
Così nel mio parlar voglio essere aspro di Dante Alighieri **262-265**, 356
Crepuscolo degli dei (Il) (Götterdämmreung) di Richard Wagner 71, 78
Cronica (o *Cronica dell'anonimo romano*) di Bartolomeo di Jacovo da Valmontone 394, 430, 431, **432-435**
Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi di Dino Compagni **14-16**, 62, 151, 199, 237, 299, 430
Cronica domestica di Donato Velluti 430
Croniche di Giovanni Sercambi 405
Dante Alleghier, s'i' so' buon begolardo di Cecco Angiolieri **165**
Dante ieri e oggi di Eugenio Montale 266
De amore di Andrea Cappellano 47, **48-49**, 50, 80, 98, 122, 252, 259, 503, 504
De arte venandi cum avibus di Federico II 191
De brevitate vitae di Seneca 487
De casibus virorum illustrium di Giovanni Boccaccio 499, 500, 514
De Catilinae coniuratione di Sallustio 27
De claris mulieribus di Giovanni Boccaccio 499, 500, 515
De consolatione philosophiae di Severino Boezio 186, 190, 245, 269
De contemptu mundi di Lotario Diacono 190, 191
De doctrina christiana di Dante Alighieri 41
De falso credita et ementita Constantini donatione di Lorenzo Valla 46
De inventione di Cicerone 27, 190, 193, 196
De magnalibus urbis Mediolani di Bonvesin de la Riva 178, 198
De monarchia di Dante Alighieri 25, 46, 239, 241, 269, 275, **281-283**, 298
De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber di Giovanni Boccaccio 500, 515
De officiis di Cicerone 595
De otio religioso di Francesco Petrarca 439, 441, 445
De quinquaginta curialitatibus ad mensam di Bonvesin de la Riva 178, **362-363**
De remediis utriusque fortunae di Francesco Petrarca 441, 446
De rerum natura di Lucrezio 27, 488, 546, 547
De sui ipsius et multorum ignorantia di Francesco Petrarca 453
De viris illustribus di Francesco Petrarca 440, 445, 515
De vita scolastica di Bonvesin de la Riva 178
De vita solitaria di Francesco Petrarca 439, 441, 445, **448-449**, 466, 497
De vulgari eloquentia di Dante Alighieri 41, 45, 118, 132, 135, 239, 241, 256, **276-280**, 288, 289, 301, 399, 503
Decameron (Il) di Pier Paolo Pasolini, 413, **578-579**
Decameron di Giovanni Boccaccio 29, 51, 151, 206, 207, 211, 213, 351, 368, 375, 383, 390, 391, 393, 394, 399, 406, 407, 410, 414, 415, 468, 499, 500, 503, 505, 506, **513**, 514, 515, 517, 519, **521-628**, 629, 633, 636, 637, 639, 640, 641, 643, 644, 647, 648, 649, 655, 657, 659, 660
Decamerone di Giovanni Boccaccio (Il) di Aldo Busi **615-624**
Defensor pacis di Marsilio da Padova 379, **380-381**, 390
Degli opposti di Ruggieri Apugliese 227
Descrizione del mondo di Guido d'Arezzo 191
Desideri sogni bugie (Wishes lies and dreams) di Kenneth Koch 237
Detto d'Amore di Dante Alighieri 240, 259
Detto dei villani di Matazone da Caligano 227
Detto del gatto lupesco 230, **231-235**, 313, 317, 318
Dhe fammi una canzon, fammi un sonetto di Antonio Pucci **661**
Di pensier in pensier (CXXIX) di Francesco Petrarca 470
Dialoghi satirici di Luciano 27
Dialogo della divina provvidenza (o *Il libro della dottrina divina*) di Caterina da Siena 370, 420
Digesto 38, 39
Discordo, di Rimbaut de Vaqueiras 110
Discorso sul testo del Dcameron di Ugo Foscolo 625
Discorso sull'indole del piacere e del dolore di Pietro Verri 528
Discoverta del vero Dante ovvero nuovi principi di critica dantesca di Giovanbattista Vico 299
Dispuatio rosae cum violae di Bonvesin de la Riva 38, 178
Dittamondo di Fazio degli Uberti 393, 396
Divina Commedia di Dante Alighieri 4, 13, 40, 41, 45, 46, 49, 81, 89, 133, 135, 150, 158, 176, 177, 178, 185, 198, 200, 219, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 254, 256, 257, 259, 265, 269, 275, 276, 277, 281, 287, 288, 290, **289-300**, 311, 313, 316, 318, 395, 396, 437, 454, 455, 457, 462, 463, 464, 465, 473, 474, 500, 551, 552, 556, 625, 626
Dizionario filosofico (Dictionnaire philosophique) di Voltaire 351
Documenti d'Amore di Francesco da Barberino 393, 396
Dolci rime d'amor ch'i' solìa di Dante Alighieri 269
Donna de Paradiso di Jacopone da Todi 171, 220, **221-225**, 238, 311, 312
Donna, tanto v'ho pregata (Domna, tant vos ai preiada) di Rimbaut de Vaqueiras **111-113**, 309
Donne, ch'avete intelletto d'amore di Dante Alighieri 135, 245, 246, **253-256**, 301, 506
Dulcitius di Rosvita 214
Ecerinis di Albertino Mussato 379
Edda 44
Edda antica 71
Edda recente 71
Edipo re di Sofocle 27
Egloghe di Dante Alighieri 45, 239, 241, 284
Elegia di madonna Fiammetta di Giovanni Boccaccio 499, 500, 506, **507-508**, 513, 519, 538
Elogio della guerra di Bertran de Born 101
Eneide di Virgilio 25, 27, 41, 63, 81, 263, 281, 291, 297, 346, 440, 444, 445, 455, 503, 523
Entrée d'Espagne 65
Epistola XII di Dante Alighieri **285**
Epistola XIII (Lettera a Cangrande) di Dante Alighieri **286-288**, 289, 291, 296, 297, 301, 356
Epistolae di Francesco d'Assisi 167
Epistolario di Caterina da Siena 370,

371-373, 390, 420
Epistole di Francesco Petrarca 390
Epistole di Orazio 27
Epistole metriche di Francesco Petrarca 440
Epistulae di Dante Alighieri 239, 275, **284-288**, 298
Epitome di Floro 459
Epodi di Orazio 471
Epustula ad posteros (o *Posteritati*) di Francesco Petrarca 442, 446, 447
Era il giorno ch'al sol si scoloraro (III) di Francesco Petrarca **476**, 497
Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (XC) di Francesco Petrarca 464, 466, **481**, 489, 497, 498, 646
Erec ed Enide (Érec et Énide) di Chrétien de Troyes 89, 503
Eroine di Ovidio 506
Etymologiae di Isidoro di Siviglia 338
Factorum et dictorum memorabilium di Valerio Massimo 206, 445
Familiares di Francesco Petrarca 441, 446, 478, 487
Farsalia di Lucano 27
Favole di Fedro 27
Favole milesie di Aristide di Mileto 206, 523
Favoletto di Brunetto Latini 192
Federigo degli Alberighi (*Decameron*, V, 9) di Giovanni Boccaccio 551, **591-595**, 627, 633
Fermo desìo che nel cuore mi penetra (II) (Lo ferm voler qu'el cor m'intra) di Arnaut Daniel **101**, 473
Filocolo di Giovanni Boccaccio 499, 500, 503, **504-505**, 513, 523
Filostrato di Giovanni Boccaccio 406, 499, 500, 502, 503, 519, 538
Fiore (II) di Dante Alighieri (attribuito) 81, 186, 240, 259, 396
Fiore delle Mille e una notte (II) di Pier Paolo Pasolini 413
Fiore di rettorica di Guidotto da Bologna 190
Fiore di virtù 191
Fioretti di san Francesco (I) 383, 394, 420, **424-429**
Fiori di Elinando di Froidmont 422
Fiori e vita di filosofi e d'altri savi e d'imperatori 206
Fisica di Aristotele 27, 37, 39
Fisiologo 29, **34-35**, 191, 219
Flores astronomiae, trad. latina di Stefano Protonotaro 124
Floretum di Ugolino da Montegiorgio 394, 424
Florio e Biancifiore 80, 503
Formazione dell'oratore di Quintiliano 27
Frate Cipolla (*Decameron* VI, 10) di Giovanni Boccaccio 552, 554, **600-607**, 608, 647, 648, 655
Furberie e perfidie delle donne di Fadrique di Castiglia 405
Gallicanus di Rosvita 214
Gaudeamus igitur 358
Gemma purpurea di Guido Faba 190
Genealogia deorum gentilium di Giovanni Boccaccio 379, 383, **384-385**, 499, 500, **501**, 514, 515, 519
Georgiche di Virgilio 27, 41, 487, 488
Gerusalemme celeste (La) (De Jerusalem celesti) di Giacomino da Verona 178, 181, 206
Gerusalemme liberata di Torquato Tasso 502, 528
Gismirante di Antonio Pucci 81, 397
Giuseppe d'Arimatea di Robert de Boron 349
Guerra del Peloponneso (La) di Tucidide 27
Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io di Dante Alighieri 151, **260**, 301, 356
Heautontimorumenos di Plauto 27
Historia augusta de gestis Henrici VII Caesaris di Albertino Mussato 379
Historia mongolorum di Giovanni da Pian del Carpine 199
Historiae di Tacito 27
Hobbit (Lo) (The Hobbit) di John Ronald Reuel Tolkien 30, 71
I' vo pensando (CCLXIV) di Francesco Petrarca 442, 467
Idea di Dante (Un') di Gianfranco Contini 300
Idilli di Teocrito 27
Iliade di Omero 27, 63, 77, 180, 248, 346, 523
In qual parte del ciel, in quale idea (CLIX) di Francesco Petrarca **485**
In un boschetto trova' pasturella di Guido Cavalcanti **156-157**, 309
Indovinello veronese **43**, 59
Inferno di Dante Alighieri 13, 29, 46, 49, 142, 146, 151, 176, 185, 241, 242, 244, 246, 265, 277, 281, 282, **289-300**, 306, 356, 376, 377, 423, 437, 500, 505, 510, 515, 523, 590
Intelligenza 178
Introduzione alla Quarta giornata di Giovanni Boccaccio 383, 524, 537, **529-533**, 537, 551, 556, 629, 631
Io voglio del ver la mia donna laudare di Guido Guinizzelli **148**, 236, 301, 306
Ippolito di Euripide 27
Iscrizione di san Clemente **43**, 59
Isola del giorno prima (L') di Umberto Eco 344
Istoria fiorentina di Ricordano Malispini 198
Istorietta troiana 81, 190
Italia mia, benché 'l parlar sia indarno (CXXVIII) di Francesco Petrarca 454, **458-461**, 496, 645
Itinerarium mentis in Deum di Bonaventura da Bagnoregio 37
Ivano o il cavaliere del leone (Yvain ou le chevalier au lion) di Chrétien de Troyes 89
Karleto 65
Kubla Khan di Samuel Taylor Coleridge 204
La storia di Griselda (*Decameron*, X, 10) di Aldo Busi **618-624**
La storia di Griselda (*Decameron*, X, 10) di Giovanni Boccaccio 555, 627
Laborintus di Everardo Alemanno 38
Laelius, de amicitia di Cicerone 245
Lancillotto 81, 308, 312, 523
Lancillotto o il cavaliere della carretta (Lancelot ou le chevalier à la charrette) di Chrétien de Troyes 81, 89, **90-92**, 304
Laudes creaturarum di Francesco d'Assisi 167
Laudes Dei di Francesco d'Assisi 167
Lettere a Lucilio di Seneca 27
Lettere virgiliane di Saverio Bettinelli 299
Letture o *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* di Giovanni Boccaccio 499, 515
Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio di Italo Calvino 153
Lezioni sull'estetica (Vorlesungen über die Ästhetik) di Georg Wilhelm Friedrich Hegel 299
Liber Catulliano di Catullo 27
Liber revolutionum, trad. latina di Stefano Protonotaro 124
Libro d'oltremare di Niccolò da Poggibonsi 430
Libro de' Vizi e delle Virtudi di Bono Giamboni 62, 191
Libro degli esempi del conte Lucanor e di Patronio (Libro del conde Lucanor) di Juan Manuel 405
Libro degli spettacoli di Marziale 27
Libro dei sette savi 190, 206, 405
Libro del buon amor (Libro de buen amor) di Juan Ruiz 405
Libro del Graal di Robert de Boron 349
Libro dell'ammaestramento con gli esempi di Usama ibn Munqidh 322
Libro della natura degli animali 191
Libro delle meraviglie (Il) (Livre des merveilles) 200
Libro delle rime di Franco Sacchetti 393, 400, **401-404**, 414, 436, 642
Libro delle tre scritture di Bonvesin de la Riva 178, 206
Lingua e dialettu di Ignazio Buttitta 355
Lisabetta da Messina (*Decameron*, IV, 5) di Giovanni Boccaccio 555, **581-585**, 627, 631, 632
Lisistrata di Aristofane 27
Lohengrin, di Richard Wagner 78
Madonna in maestà di Giotto 651, **652**
Madonna in trono di Cimabue 651, **652**
Madonna Lionessa di Antonio Pucci 397
Magnae derivationes di Uguccione da Pisa 287
Mandragola (La) di Niccolò Machiavelli 625
Martello delle streghe di Heinrich Institor Krämer e Jacob Sprenger 518
Medea di Euripide 27
Medea di Seneca 27
Ménagier di Parigi (Il) (Le Ménagier de Paris) 634
Merlino di Robert de Boron 349
Messaggio dell'imperatore (Un) (Eine kaiserliche Botschaft) di Franz Kafka **204**
Metafisica di Aristotele 27, 37, 39, 270, 287
Metamorfosi (o *L'asino d'oro*) di Apuleio 27, 206, 523
Metamorfosi di Ovidio 27, 107, 207, 210, 274, 445, 452, 475, 480, 488, 506, 538
Metricae di Francesco Petrarca 446
Milione (Il) di Marco Polo 45, 62, 199, 200, **201-205**, 232, 237, 313, 318
Mille e una notte (Le) 204, 538
Misantropo di Menandro 27
Misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco 344
Mistero buffo di Dario Fo **228-230**
Mistero di Adamo (Il) 215, **216-219**, 308
Morgante di Luigi Pulci 65
Morte di san Brendano (La) (The death of St Brendan) di John Ronald Reuel Tolkien **30-33**
Mostro (Il) di Luigi Compagnone 353
Movesi il vecchierel canuto et biancho (XVI) di Francesco Petrarca 464, **477**
Nascita del giullare di Dario Fo **228-230**, 357
Nastagio degli Onesti (*Decameron*, V, 8) di Giovanni Boccaccio 421, 423, 551, 555, **586-590**, 627, 631, 636
Naturalis historia di Plinio il Vecchio 27
Navigazione san Brendano (La) 28, 30, **184**, 185, 291
Nel mezzo già del mar la navicella di Franco Sacchetti 389
Nella dolcezza della primavera (Ab la dolchor del temps novel) di Guglielmo d'Aquitania **102-103**, 236, 305, 312, 357
Ninfale d'Ameto (o *Comedia delle ninfe fiorentine*) di Giovanni Boccaccio 499, 500, 506, 513, 519, 523, 538
Ninfale fiesolano di Giovanni Boccaccio 499, 500, 506, **509-512**, 513, 519, 523, 646
Nome della rosa (Il) di Umberto Eco 23, **334-344**
Nostri antenati (I) di Italo Calvino 333
Novelle di Giovanni Sercambi 394, 405
Novellino 206, 207, **208-213**, 350, 523
Nuova cronica di Giovanni Villani 375, **376-377**, 394, 397, 430
Nuvole (Le) di Aristofane 27
O aspettata in ciel beata et bella (XXVIII) di Francesco Petrarca 461
O cameretta, che già fosti un porto (CCXXXIV) di Francesco Petrarca **486**, 489, 497, 642, 644
O papa Bonifazio, molt'hai iocato al monno di Jacopone da Todi **172-175**
O vaghe montanine pasturelle di Franco Sacchetti **403-404**, 436, 642, 644
Oberon di Carl Maria von Weber 30
Occasioni (Le) di Eugenio Montale 266
Occhi dolenti per pietà del core (Li) di Dante Alighieri 246
Odi di Orazio 27, 487
Odissea di Omero 27, 63, 297, 346, 523
Oi dolce mio marito Aldobrandino di Rustico Filippi **160**, 311
Oltre la spera che più larga gira di Dante Alighieri 246
Omo ch'è saggio non corre leggero di Guido Guinizzelli 134
Opere e i giorni (Le) di Esiodo 27
Opus maius di Ruggero Bacone 379
Opus minus di Ruggero Bacone 379
Opus tertium di Ruggero Bacone 379
Orazioni di Caterina da Siena 370
Orestiade di Eschilo 27
Orlando furioso di Ludovico Ariosto 65, 326, 330, 502
Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo 65, 502, 528
Oro del Reno (L') (Das Rheingold) di Richard Wagner 71, 78
Ossi di seppia di Eugenio Montale 266
Pace non trovo (CXXXIV) di Francesco Petrarca 464
Padre del ciel, dopo i perduti giorni (LXII) di Francesco Petrarca 480, **664**
Paese della Cuccagna (Il) di Giuseppe Cocchiera 627
Pancatantra 206
Paphnutius di Rosvita 214
Paradiso di Dante Alighieri 13, 41, 147, 240, 241, 242, 246, 277, 281, 284, 287, **289-300**, 312, 356, 478, 494, 495, 591, 600, 601, 651, 653
Paradiso perduto (Paradise lost) di

John Milton 299
Parlamenta et epistolae di Guido Faba 190
Parsifal di Richard Wagner 71, 78, 97
Parzival di Wolfram von Eschenbach 71, 97, 116
Pascolando mi vado a passi lenti di Francesco Vannzzo 436
Passando con pensier per un boschetto di Franco Sacchetti 389, **401-402**, 436
Passero solitario (II) di Giacomo Leopardi 489
Passione di Ruggieri Apugliese 227
Pecorone (II) di Giovanni Fiorentino 394, 405
Pendolo di Foucault (II) di Umberto Eco 97, 344
Perceval di Robert de Boron 349
Perceval o il racconto del Graal (Le roman de Perceval ou le conte du Graal) di Chrétien de Troyes 89, **93-97**, 320, 321, 324
Perch'i' no spero di tornar giammai di Guido Cavalcanti **154-155**, 256, 306, 307
Perché leggere i classici di Italo Calvino 26
Però ch'amor no si pò vedere di Pier della Vigna 122, **123**
Peste (La) (La peste) di Albert Camus 547
Piacere (II) di Gabriele D'Annunzio 528
Pir meu cori alligrari di Stefano Protonotaro **124-126**
Poema del mio Cid (Cantar de mio Cid) 44, 61, 65, 79, 346
Poesia di Dante (La) di Benedetto Croce 300
Poesia lirica del Duecento di Carlo Salinari 131
Poesia popolare e poesia d'arte di Benedetto Croce 496
Poetica di Aristotele 27
Politica di Aristotele 37, 380
Preliminari sulla lingua del Petrarca di Gianfranco Contini 489, 496
Prima lettera ai Corinzi di Paolo di Tarso 28
Principe (II) di Niccolò Machiavelli 462, 607
Prise de Pampelune di Niccolò da Verona (attribuito) 65
Proemio al Decameron di Giovanni Boccaccio 383, 468, 513, 521, 523, 524, **525-527**, 550, 553, 627, 631, 660
Promessi sposi (I) di Alessandro Manzoni 546, 547
Proprietà di Mercato Vecchio di Antonio Pucci 397
Prose della volgar lingua di Pietro Bembo 299, 489, 496, 556
Proverbia quae dicuntur super natura foeminarum 178, **179-180**, 308
Psalmi poenitentiales di Francesco Petrarca 444
Psycomachia di Prudenzio 191
Purgatorio di Dante Alighieri 100, 120, 132, 135, 143, 241, 244, 246, 261, 269, 275, 281, **289-300**, 301, 356, 446, 462, 586, 587
Quadriregio di Federico Frezzi 396
Quaestio de aqua et terra di Dante Alighieri 239, 241, 284
Quem quaeritis di Tutilone 214
Racconti di Canterbury (I) (The Canterbury tales) di Geoffrey Chaucer 206, 383, 394, 405, 406, 407, **408-413**, 629, 635, 636
Racconti di Canterbury (I) di Pier Paolo Pasolini 413
Racconto del mugnaio (II) (The miller's tale) di Geoffrey Chaucer 206
Raoul di Cambrai (Raoul de Cambrai) 64
Re Lear (King Lear) di William Shakespeare 227
Realismo di Dante (II) di Edoardo Sanguineti 300
Realtà e stile nel Decameron di Mario Baratto 537
Rebellamentu di Sichilia (Lu) 198
Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino 393, 396
Reina d'Oriente di Antonio Pucci 397
Rerum italicarum scriptores 431
Rerum memorandarum libri di Francesco Petrarca 441, 445
Retorica ad Herenium 190
Retorica di Aristotele 37, 196
Rettorica di Brunetto Latini 62, 190, **193-195**, 237, 245
Richiesta del giullare (La) (Sire cuens, j'ai vielè) di Colin Muset **114-115**
Rienzi di Edward George Bulwer-Lytton 435
Rienzi, l'ultimo dei tribuni (Rienzi der letzte der Tribunen) di Richard Wagner 435
Rime di Dante Alighieri 101, 158, 241, 291, 356, 464
Rime di Giovanni Boccaccio 500, 515
Rime di Guido Cavalcanti 150
Rime di Vittorio Alfieri 496
Ritratto di Dorian Gray (The picture of Dorian Gray) di Oscar Wilde 528
Romanze di Giovanni Berchet 109
Romanzo della Rosa (Roman de la Rose) di Jean de Meung 81
Romanzo di Alessandro 80
Romanzo di Enea 80, 81
Romanzo di Tebe 80, 503
Romanzo di Tristano (Roman de Tristan) 81, 190
Romanzo di Tristano e Isotta (II) (Le Roman de Tristan et Iseut) di Joseph Bédier 83
Romanzo di Troia (Roman de Troie) di Benoît de Sainte-Maure 80, 81, 502
Rosa fresca aulentissima di Cielo d'Alcamo 38, **127-130**, 157, 309, 310
S'i' fosse fuoco, arderei 'l mondo di Cecco Angiolieri **162-163**, 165, 237
S'io avesse pensato che sì care (CCXCIII) di Francesco Petrarca 464
Saggi sul Petrarca di Ugo Foscolo 496
Saggio critico sul Petrarca di Francesco De Sanctis 496
Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare di Gianfranco Contini 496
Santo Graal (II) (The Holy Blood and the Holy Grail) di Michael Baigent, Richard Leigh e Henry Lincoln 97
Sapientia seu Fides, Spes, Caritas di Rosvita 214
Satire di Giovenale 27
Satire di Orazio 27
Satyricon di Petronio 27, 206
Se Dante pon che giustizia divina di Antonio Beccari 436
Secretum (o *De secreto conflictu curarum mearum*) di Francesco Petrarca 439, 440, 441, 442, 445, 446, 447, **450-453**, 463, 464, 468, 498, 630, 662, 663
Sembran fere d'avorio di Anton Maria Narducci
Seniles di Francesco Petrarca 441, 442, 446, 447
Ser Ciappelletto (*Decameron*, I, 1) di Giovanni Boccaccio 551, 553, 554, **557-567**, 625, 627
Sermone di Ruggieri Apugliese 227
Sermoni di Aurelio Agostino 28, 301
Sigfrido (Siegfried) di Richard Wagner 71, **78**, 345
Signore degli anelli (II) (The lord of the rings) di John Ronald Reuel Tolkien 30, 71
Sine nomine di Francesco Petrarca 441, 446, 463
Sogno del prigioniero (II) di Eugenio Montale 266, **267**
Soldato fanfarone (II) di Plauto 27
Sollicitando un poco meo savere di Iacopo Mostacci 122, **123**
Solo et pensoso i più deserti campi (XXXV) di Francesco Petrarca 382, 464, 466, **479**, 489, 497, 644
Sonetti di William Shakespeare 382
Specchio di Croce di Domenico Cavalca 420
Specchio di vera penitenza di Jacopo Passavanti 394, 420, 421, **422-423**, 437
Speculum maius di Vincenzo di Beauvais 206
Spirto gentil di Francesco Petrarca 454, 461
Sposizioni dei Vangeli di Franco Sacchetti 414
Stabat Mater di Jacopone da Todi 171
Storia degli italiani di Giuliano Procacci 355
Storia dei Longobardi di Paolo Diacono 546, 547
Storia dei re di Britannia di Goffredo di Monmouth 80
Storia della guerra del Peloponneso di Tucidide 546, 547
Storia della letteratura italiana di Francesco de Sanctis 300
Storia perfetta di Ali 'izz al-Din Ibn al-Athir
Storia vera di Luciano 27
Storie della Genesi di Wiligelmo **56**
Storie di Erodoto 27, 206
Summa theologiae di Tommaso d'Aquino 28, 37, 191, 200, 274
Tanto gentile e tanto onesta pare di Dante Alighieri 149, 236, 245, 246, **257-258**, 301, 463, 468, 497
Tavola Rotonda (La) 81
Tebaide di Stazio 503
Teeteto di Platone 475
Tenzone con un Provenzano di Ruggieri Apugliese 227
Teogonia di Esiodo 27
Teseida o delle nozze di Emilia di Giovanni Boccaccio 499, 500, 503, 538
Tesoretto di Brunetto Latini 51, 62, 178, 186, **187-189**, 192, 317, 318, 396
Testamento di Francesco d'Assisi 167
Tieste di Seneca 27
Tradizione della Chanson de Roland (La) di Cesare Segre 236
Trattatello in laude di Dante di Giovanni Boccaccio **244**, 383, 499, 515
Tre cose solamente m'ènno in grado di Cecco Angiolieri **164**, 237, 311
Trecentonovelle di Franco Sacchetti 207, **242**, 383, 394, 400, 405, 414, **416-419**, 655
Trésor di Brunetto Latini 45, 178, 186, 192
Trilogia della vita di Pier Paolo Pasolini 413
Trionfi di Francesco Petrarca 396, 439, 441, 454, **455-457**, 466, 498
Tristan di Tommaso d'Inghilterra 83
Tristano e Isotta (Tristan und Isolde) di Goffredo di Strasburgo 83, **84-88**, 304, 312, 506
Tristano e Isotta (Tristan und Isolde) di Richard Wagner 78
Tristano riccardiano 81, 190
Tristano veneto 190
Troilo e Criseide (Troilus and Criseyde) di Geoffrey Chaucer 406
Trovatore (II) di Giovanni Berchet **109**
Trovatore (II) di Giuseppe Verdi 109
Tu mi vendesti per pollastra di Antonio Pucci **398**
Tuttor ch'eo dirò «gioi'», gioiva cosa di Guittone d'Arezzo **137**
Ulisse (Ulysses) di James Joyce 413
Uomo a una dimensione (L') (One-dimensional man) di Herbert Marcuse 528
Valchiria (La) (Die Walküre) di Richard Wagner 71, 78
Vangelo di Giovanni 225, 377
Vanto di Ruggieri Apugliese 227
Variae di Francesco Petrarca 446
Vedete, donne, bella creatura di Cino da Pistoia 148, 280, **361**
Vedut'ho la lucente stella diana di Guido Guinizzelli 646, **647**
Vergine bella, che, di sol vestita (CCCLXVI) di Francesco Petrarca **490-495**, 653
Versi della morte (I) di Elinando di Froidmont 422
Viaggio in Terrasanta di Leonardo Frescobaldi 430
Visconte dimezzato (II) di Italo Calvino 333
Vita di Cola di Rienzo (La) di Gabriele D'Annunzio 435
Vita di Cola di Rienzo 430, 431
Vita di messere Francesco Petrarca di Leonardo Bruni 496
Vita fugge et non s'arresta una hora (CCLXXII) (La) di Francesco Petrarca **487**
Vita nuova di Dante Alighieri 45, 51, 133, 146, 239, 240, 244, **245-258**, 259, 260, 265, 268, 269, 272, 273, 277, 291, 301, 437, 452, 464, 466, 468, 478, 497, 506, 508
Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri di Giorgio Vasari 608
Vite dei Santi Padri di Domenico Cavalca 420
Vite di Svetonio 445
Vite parallele di Plutarco 27
Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (I) di Francesco Petrarca 464, **471-472**, 497
Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete di Dante Alighieri 268, 269
Voi che per li occhi mi passaste 'l core di Guido Cavalcanti **153**, 237
Voi, ch'avete mutata la mainera di Bonagiunta Orbicciani 132, **134**
Vostro bel saluto e 'l gentil sguardo (Lo) di Guido Guinizzelli **149**, 306
Xenia di Marziale 27
Zephiro torna e 'l bel tempo rimena (CCCX) di Francesco Petrarca **488-489**, 644

Bibliografia critica

- Antonelli, 1992: Introduzione di Roberto Antonelli a *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1992.
- Auerbach, 1956: Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956.
- Auerbach, 1967; 1984: Erich Auerbach, *Figura,* trad. Maria Luisa De Pieri Barini, in *Studi su Dante,* Feltrinelli, Milano 1967.
- Bacthin, 1979: Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.
- Baratto, 1970: Mario Baratto, *Realtà e stile nel "Decameron"*, Neri Pozza, Vicenza, 1970.
- Benedetto, 1941: Luigi Foscolo Benedetto, *Il cantico di frate Sole*, Sansoni, Firenze, 1941.
- Benedetto, 1953: Luigi Foscolo Benedetto, *Uomini e tempi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1953.
- Bettarini, 1998: Rosanna Bettarini, *Lacrime* e *inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Clueb, Bologna, 1998.
- Bettarini, 2005: Rosanna Bettarini, *Canzoniere*, Einaudi, Torino,2005.
- Bosco, 1929: Umberto Bosco, *Il Decamerone*, in «Quaderni Critici», XIV, Roma, 1929.
- Bosco, 1961: Umberto Bosco e Gianfranco Contini, *Francesco Petrarca,* Laterza, Bari, 1961.
- Branca, 1956 Vittore Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Einaudi, Torino, 1956.
- Branca, 1990: G. Boccaccio, *Decameron* a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1960.
- Cantarella, 1998: Elena Cantarella, *La cultura della storia*, Einaudi, Torino, 1998.
- Caretti, 1951: Lanfranco Caretti, *Saggio sul Sacchetti,* Bari, Laterza 1951, pp. 52-54.
- Cocchiara, 1958: Giuseppe Cocchiara, *La storia di Campriano contadino* in *Il paese della Cuccagna*, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino, 1958.
- Contini, 1949; 1951: Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare,* Parigi, 1949; *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, 1951 entrambi in *Varianti* e *altra linguistica,* Einaudi,Torino, 1970.
- Contini, 1964:Gianfranco Contini, *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1964.
- Contini, 1982: Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1982.
- Croce, 1957: Benedetto Croce, *Boccaccio e Franco Sacchetti*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Bari, 1957.
- Croce, 1957: Benedetto Croce, *La poesia del Petrarca*, in *Poesia popolare* e *poesia d'arte,* Laterza, Bari, 1957.
- De Sanctis, 1871: Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino,1871.
- De Sanctis, 1950: Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Luigi Russo, Universale Economica, Milano, 1950, pp. 37-38.
- Di Girolamo, 1994: Costanzo di Girolamo, *La letteratura romanza medievale*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 309.
- Ferroni, 1991: Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Einaudi scuola, Torino 1991, p. 190.
- Fubini, 1966: Mario Fubini, *Dizionario letterario delle Opere* e *dei Personaggi,* Bompiani, Milano, 1966, voce *Laura.*
- Getto, 1958: Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel "Decameron"*, Petrini, Torino, 1958.
- Guglielminetti, 1977: Marziano Guglielminetti, *Petrarca e il petrarchismo*, Paravia, Torino 1977.
- Hauser, 1971: Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte,* vol. I, Einaudi, Torino 1971, con modifiche, tagli e adattamenti.
- Köhler, 1970: Erich Köhler, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, trad. Gabriella Baptist, Il Mulino, Bologna, 1985, pp. 264-65; titolo originale *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus-und Graldichtung*, 1970.
- Le Goff, 2003: Jacques Le Goff, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, Laterza, Bari, 2003, pp. 187-191.
- Levron, 1965: León Gautier, *La Chevalerie*, a cura di J. Levron, ed. Arthaud, Parigi, trad. di Gianni Tettamanti, Collana Periscopio, 1965.
- Marchese/Grillini, 1986;1988: Riccardo Marchese, Andrea Grillini, *Scrittori e opere: storia e antologia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Venezia, 1986, 1988.
- Marchetti, 2005: Stefano Marchetti, *Il prezioso «codice E39» Il mistero del Graal*, Resto del Carlino, 23 luglio 2005.
- Mecatti, 1992-1993: da *Petrarca e l'"aura" della poesia* a cura di S. Mecatti, Conversazione con Giovanni Giudici, Giovanni Raboni, Mario Luzi in *Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*, Atti del Convegno internazionale, Firenze, 19-22 maggio 1991. "Quaderni petrarcheschi", IX-X, 1992-93 p. 717.
- Mölk, 1986: Ugo Mölk, *La lirica dei trovatori,* Il Mulino, Bologna, 1986.
- Momigliano, 1945: Attilio Momigliano, *Il tema del "Decameron"*, Le Monnier, Firenze, 1945.
- Muscetta, 1975: Carlo Muscetta, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1975.
- Nardi, 1942: Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari, 1942, pp. 293-296.
- Padoan, 1978: Giorgio Padoan, *Il Boccaccio, le Muse, il Paradiso e l'Arno*, Olschki, Firenze, 1978.
- Petronio, 1975: Giuseppe Petronio, *Introduzione a Decameron*, Laterza, Roma-Bari, 1975.
- Petrocchi, 1970: Giovanni Petrocchi, *La letteratura religiosa,* in *Storia della Letteratura italiana*, vol. I, *Le origini e il Duecento*, Garzanti, Milano, 1970, pp. 641-642.
- Polese, 2004: Ranieri Polese, in "Corriere della Sera", 26 aprile 2004 con modifiche e integrazioni.
- Power, 1966: *Le Ménagier de Paris, Libro I*, in Eileen Power, *Vita nel Medioevo,* Trad. L. Terzi, Einaudi, Torino 1966, p.118.
- Praz, 1962: Mario Praz, *I grandi trecentisti italiani*, in *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi*, Tumminelli, Roma, 1943 ristampato, Firenze, 1962.
- Russo, 1951: Luigi Russo, *Motivi e poesia del Decameron*, Bari, Laterza, 1951.
- Salinari, 1968: Carlo Salinari, *Introduzione a La poesia lirica del Duecento*, Utet, Torino, 1968.
- Salinari, 1980: Carlo Salinari, *Prefazione alla Decima giornata, in G. Boccaccio, Decameron*, Editori Riuniti, Roma, 1980, vol. III, pp. 799 e sgg..
- Salinari, 1975: Carlo Salinari, da introduzione a *Il Decameron*, Laterza, Bari, 1975.
- Santagata, 1979: Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere,* Liviana, Padova 1979.
- Santagata, 1992: Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia* e *racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Santagata, 1996: Marco Santagata *Introduzione a F. Petrarca*, *Canzoniere*, Mondadori, Milano 1996, pp. XXXI-XLI.
- Sapegno, 1942: Natalino Sapegno, *Dalle Rime e dai Trionfi e dalle opere minori latine*, La Nuova Italia, Firenze, 1942, pp. 22-23.
- Sapegno, 1960: Natalino Sapegno, *Letteratura italiana*, Ricciardi, Milano, 1960.
- Sapegno, 1963 Natalino Sapegno, *Storia letteraria del Trecento,* Ricciardi, Milano-Napoli, 1963.
- Sapegno, 1965: Natalino Spegno, *Francesco Petrarca,* in *Storia della letteratura italiana,* II, *Il Trecento,* Garzanti, Milano, 1965.
- Segre, 1974: Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974.
- Segre, 1979: Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino, 1979.
- Segre, 1982: in Baratto- Serpieri- **Segre-** Nencioni- Cirese, *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del "Decameron",* Pratiche Editrice, Parma, 1982, pp. 83- 85.
- Segre/Ossola, 1997: Antonio da Ferrara, in *Antologia della poesia italiana*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, Einaudi Gallimard, Torino, 1997.
- Singleton, 1978: Charles Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna, 1978, p. 85.
- Tartaro, 1984: Achille Tartaro, *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 681-682.
- Todorov, 1969: Tzvetan Todorov, *Grammaire du Decameron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969, pp. 76-83 trad. it. di J. Robaey.
- Wilkins, 1964: Ernest H. Wilkins, *Vita di Petrarca*, traduzione italiana di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli, 1964.

Fonti delle illustrazioni

Alinari, 25 (1) (Bridgeman), 109 (DeA Picture Library), 266 (RMN/J.-G. Berizzi), 290 (Bridgeman), 309 (1) (Bridgeman), 320 (Bridgeman), 321 (Bridgeman), 322, 323 (2) (HIP/Topham), 385 (Bridgeman), 533 (Bridgeman), 630 (Bridgeman), 635 (DeA Picture Library).

Photoservice Electa, 464, 465.

Piretti D., Bologna, 53.

Scala, 25 (2), 57 (2), 71 (BPK, Berlino), 110, 219, 264, 272, 296, 304 (Art Resource), 305 (1), 307, 309 (2), 388 (1), 407, 631, 638, 639.

The Art Archive, 305 (2), 633, 634 (G. Dagli Orti).

L'Editore ha cercato di reperire tutte le fonti delle illustrazioni, ma alcune restano sconosciute. L'Editore porrà rimedio, in caso di segnalazione, alle involontarie omissioni o ad errori nei riferimenti.